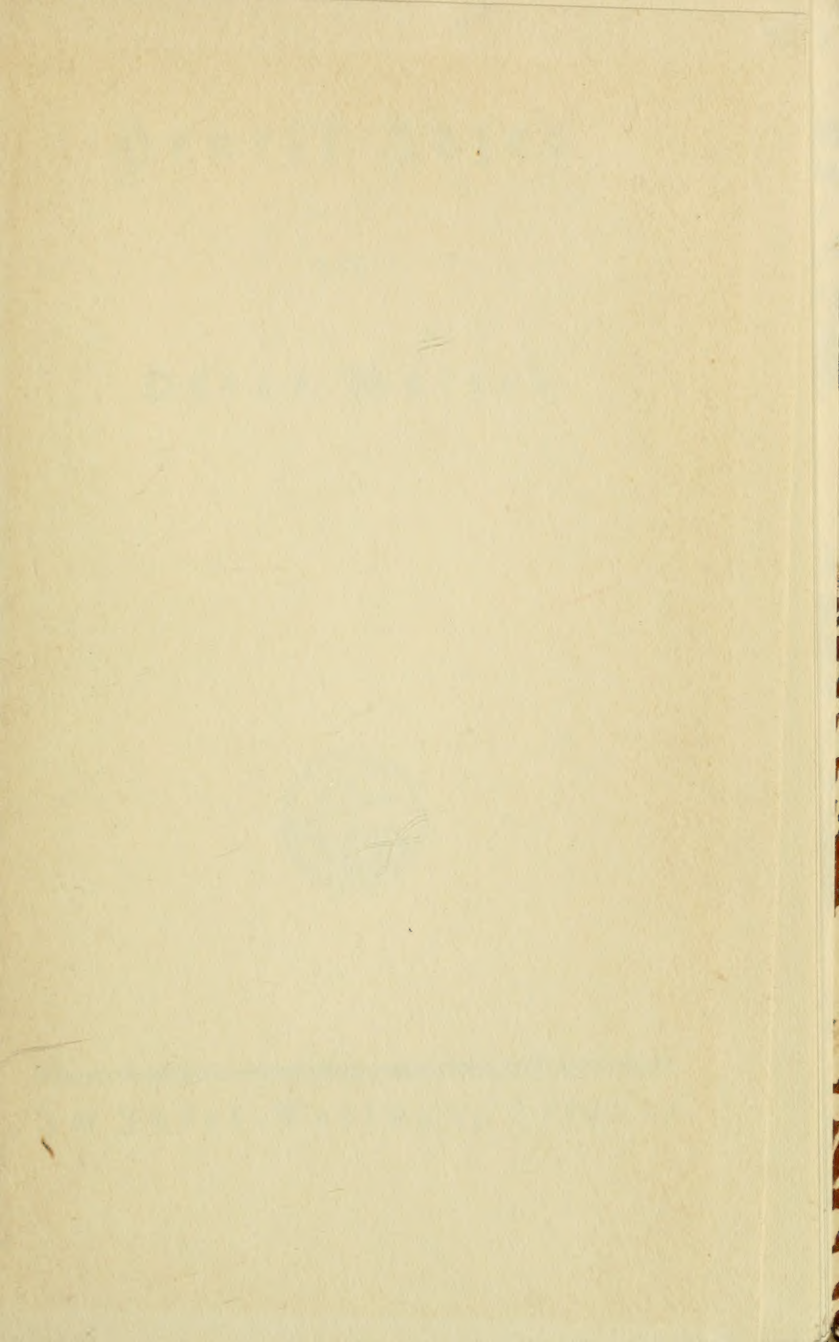

Henrik Ibsen
von
Oskar Walzel
Insel-Bücherei Nr. 25


VELUT
ARBOR
ÆVO



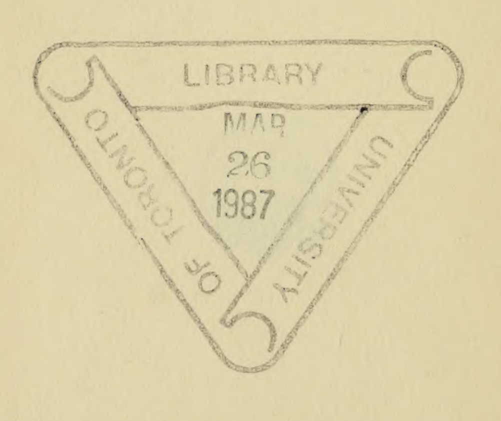
Henrik Ibsen

von

Oskar Walzel



Im Insel-Verlag zu Leipzig



Ein neues Bild von Ibsens Schaffen ist uns in den letzten Jahren geschenkt worden. Ibsen teilte mit der großen Mehrzahl seiner Dichtergenossen das Schicksal, zu Lebzeiten auch da auf Mißverständnis zu stoßen, wo man bereit war, sich willig zu ergeben und eine neue künstlerische Gedanken- und Formenwelt nach bestem Können zu begreifen. Wieweit die einzelnen Schöpfungen Ibsens und seine ganze dichterische Art mißdeutet worden sind, ließ sich schon erkennen, als im Winter 1904/05 seine Briefe in größerer Anzahl gesammelt hervortraten. Neue Quellen besseren Verständnisses kamen im Herbst 1909 hinzu: die vier Bände seiner „Nachgelassenen Schriften". Auf ihnen fußt schon der zweite, wenig später ausgegebene Band von Roman Woerners geistvollem Buche über Ibsens Werke, ebenso wie die neuesten Auflagen von E. Reichs bekanntem Werk und J. Collins Versuch, Ibsens Weltanschauung zu ergründen. Diesen Arbeiten sind auch die folgenden Betrachtungen dankbar verpflichtet.

O. W.

Der Ibsen, den wir alle in den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vor uns sahen oder zu sehen glaubten, ist nicht der wahre Ibsen. Damals konnte ein feiner und vielseitiger Kenner alter und neuer Literatur noch unter allgemeiner Zustimmung behaupten, Ibsens Dramen seien fast durchaus Lehrstücke, zögen aus gewissen Problemen allgemeine Schlüsse und schöpften daraus sittliche Grundsätze. Die Erörterung einzelner Sittengesetze, ihres Zusammenhangs, ihrer Rangverhältnisse, ihrer bedingten oder unbedingten Geltung mache nicht nur oft den Inhalt seiner Tragödien aus, vielmehr gehe Ibsen bis zur Aufstellung ethischer Thesen weiter. Heute wissen wir, daß Ibsen solcher Auffassung nicht beistimmen konnte. So ergibt sich etwa aus Ibsens Brief an Björn Kristensen vom 13. Februar 1887, daß die Aufforderung zur Arbeit wohl ein Leitmotiv von „Rosmersholm" sein sollte, daß das Stück aber vor allem „natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen" sei. Und noch ausdrücklicher versicherte Ibsen am 4. Dezember 1890 dem Grafen Moritz Prozor, er habe in „Hedda Gabler" nicht eigentlich sogenannte Probleme behandeln wollen. „In der Hauptsache ist es mir darum zu tun gewesen, Menschen, menschliche Stimmungen und menschliche Schicksale auf Grund gewisser gültiger sozialer Verhältnisse und Anschauungen zu schildern." Also Menschen und nicht bloß Probleme: so tönt es aus Ibsens Selbstbekenntnissen heraus; und am wenigsten Thesen!

Keinem der Dramen Ibsens hatte man seine vorgebliche These so schlimm verdacht wie dem „Puppenheim". Noch im Jahre 1898 warf eine gute und verständnisvolle Kennerin nordischer Dichtung dem Stücke vor, es bringe einen Ausnahmefall, der nichts beweise, und wolle an ihm etwas lehren. Das ge-

schehe auf Kosten der dichterischen Wahrheit. Sie verstieg sich zu der Frage, ob es eines Dichters würdig sei, seine Menschen zu toten Kleiderstöcken zu machen, auf die er nach Bedürfnis seine eigenen Ideen hänge. Sie schalt über die „falsche, verlogene, glänzende" Schlußszene, die ein vortreffliches Charakterstück zu einem Tendenzdrama verzerre. „Gerade diese Szene hat ‚Nora' berühmt gemacht. Sie wurde das Vorbild für eine Menge häuslicher Szenen. Jede ‚denkende' Frau untersuchte nun die Grundlagen ihrer Ehe." Ibsen hingegen hatte sich schon 1890 zu dem Berliner Korrespondenten des Daily Chronicle abwehrend gegen die Annahme ausgesprochen, daß das „Puppenheim" ein abstraktes Lehrgebäude sein solle. Es sei vielmehr aus dem Leben geschöpft, Nora habe existiert und er selber nie beabsichtigt, die strenge und feste Regel aufzustellen, daß alle Frauen, die in ähnlichen Verhältnissen wie Nora leben, auch so wie Nora handeln sollten oder müßten.

Ibsen also rief den Frauen nicht zu: „Geht hin und tut desgleichen!" Trotzdem konnte die zeitgenössische Generation das „Puppenheim" so deuten. Sollte vielleicht gar dieser starke und allgemeine Eindruck, diese unzweifelhaft bezeugte programmatische Wirkung gegen Ibsens eigene Worte ausgespielt werden? Gewiß nicht! Ein Dichter, der tragische Vorgänge aus der nächsten Gegenwart wählt, entgeht selten der Gefahr, zur Nachahmung zu treiben und ein ungewolltes Programm zu liefern. Goethe schrieb seinen „Werther", um von Stimmungen sich künstlerisch zu befreien, die ihn dem Selbstmord nahegebracht hatten. Überzeugt, der Welt dargetan zu haben, daß solche Stimmungen sich überwinden lassen, mußte er gegen seinen Willen mit ansehen, wie durch „Werther" der Selbstmord aus unglücklicher Liebe

zur Modesache wurde. Bitter beklagte er das Mißverständnis und seine traurigen Folgen. Aus der Weite historischer Distanz heraus scheint uns heute das kulturhistorische Ergebnis des „Werther“ kaum noch begreiflich. Noch seltsamer freilich käme uns heute vor, wenn irgend jemand aus Lessings „Emilia Galotti“ die These herausgeholt und sie in Tat umgesetzt hätte: „Väter, tötet eure Töchter, damit sie nicht der Verführung lebenslustiger Fürsten verfallen!“ Gleichwohl war die Emiliafrage damals ebenso aktuell wie heute die Norafrage. Lessing indes wollte sicher keine These bieten, sondern lediglich eine zeitgemäße Umformung, eine Umkostümierung der alten römischen Erzählung des Livius, der Geschichte von Virginius und Virginia und von dem Dezemvir Appius Claudius, schaffen. Ein Ausnahmefall bei Lessing, ein Ausnahmefall bei Ibsen! Da wie dort spannt der Dichter alle Muskeln an, sein Schiff zu einem Ziel zu lenken, das es nicht unbedingt und notwendig erreichen muß. Da wie dort spürt der aufmerksame Leser einen gewissen Zwang. Die Motivierung steht auf Spitzen. Künstlerische Einwände können erhoben werden. Doch beide Male gilt es, das tragische Irren seelisch bedrückter Menschen aus bestimmten Voraussetzungen heraus begreiflich zu machen, nicht es zur Nachahmung zu empfehlen. Wohl greift Helmers und Noras tragisches Irren tief in die Seele des Miterlebers. Denn Dichtungen, die der Seele des Lesers so starke Eindrücke geben, enthalten immer etwas wie eine Warnung, eine sittliche Belehrung. Nicht in ihr liegt das Künstlerische der Dichtung. Doch über das Künstlerische hinaus kann man aus „Antigone“, aus „Nathan“, aus „Tasso“ lernen, und ebenso aus „Herodes und Mariamne“, aus „Gyges“; aber doch nur ein „So ist das Leben!“, nicht

ein „Tut desgleichen!" Warum sollte es mit dem „Puppenheim" anders sein?
Oder sollen vielleicht die kühnen Paradoxe Frau Alvings als Thesen und Programmworte Ibsens gelten? Frau Alving wäre bereit, Oswald mit der unehelichen Tochter seines Vaters ehelich zu verbinden, wüßte sie nur, daß Oswald es ernst meint, und wäre Regine Engstrand nur eine bessere Natur! „Hand aufs Herz," sagt Frau Alving zu Pastor Manders, „.... glauben Sie nicht, daß es hierzulande nicht wenige Ehepaare gibt, die gerade so nahe verwandt sind?" Und sie fügt hinzu: „Wir entstammen übrigens samt und sonders solcher Art Verbindungen, heißt es. Und wer hat es denn so auf der Welt eingerichtet?" Soll Ibsen durch diese Worte zum Anwalt der Geschwisterehe werden? Daß er tatsächlich gegen ähnliche Zumutungen Stellung hat nehmen müssen, sagt der Brief an Sophus Schandorph vom 6. Januar 1882: Man mache ihn verantwortlich für Ansichten, die von einzelnen Gestalten der „Gespenster" vertreten werden. Und doch stehe in dem ganzen Buche nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Autors komme. Ibsen berief sich da nicht nur auf das selbstverständliche Recht jedes Dichters, seine Menschen so reden zu lassen, wie sie selber denken, nicht wie der Dichter es meint. Schlagend wies er vielmehr auch nach, wie unvereinbar seine wohlbekannte Absicht, den Eindruck hervorzurufen, daß man ein Stück Wirklichkeit erlebe, wie unvereinbar also sein sogenannter Naturalismus mit einer Technik wäre, durch die der Verfasser im Dialog selber zum Vorschein käme. So viel dramaturgische Kritik, um dies einzusehen, glaube er zu besitzen. In keinem seiner Schauspiele stehe der Autor so fern, sei er so durchaus abwesend wie in den „Gespenstern". Und diese

„Gespenster", fährt er fort, sollten den Nihilismus verkünden? Sie gäben sich überhaupt nicht damit ab, etwas zu verkünden, sie wiesen nur darauf hin, daß der Nihilismus unter der Oberfläche gäre. „Und so muß es mit Notwendigkeit sein. Ein Pastor Manders wird immer eine Frau Alving zum Kampf herausfordern. Und eben weil sie Weib ist, wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis an die äußerste Grenze gehen."

Wird Ibsen zum Thesendichter gestempelt, so gestalten sich seine Dichtungen zu einer langen Kette von Widersprüchen. Ich greife ein Lieblingsproblem Ibsens heraus: die Frage nach dem Recht der Wahrheit und der Lüge. In den „Stützen der Gesellschaft" führt Lona Hessel einen erbitterten Kampf gegen die Lüge. Sie stellt an Bernick die mahnende Frage: „Also auch der Gesellschaft zu Gefallen hast du diese fünfzehn Jahre in der Lüge ausgehalten?" Im gleichen Sinn sagt Frau Alving zu Pastor Manders: „Ich hätte kein Geheimnis aus Alvings Lebenswandel machen sollen. Aber damals wagt ich so was nicht – auch um meiner selbst willen nicht. So feige war ich." Während dort die Frau den Jugendgeliebten mit der Forderung bedrängt, die Lebenslüge von sich zu weisen, hier eine Frau sich selber die Lüge ihres Lebens reuig vorwirft, sagt Relling in der „Wildente" zu dem Wahrheitsapostel Gregers Werle: „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück." Wäre dies alles als These vorgebracht, man müßte Ibsen einen Wirrkopf schelten.

Auch ein anderes Lieblingsproblem Ibsens ist nicht einfach vom Thesenstandpunkt aus zu erledigen: die Kaufehe. Im „Fest auf Solhaug" lernt Frau Margit alle Bitternisse auskosten, die eine Kaufehe ihr bringt. Gleich darauf gehen in

der „Komödie der Liebe" Schwanhild und Goldstad mit vollem Bewußtsein und doch wohl unter ganzer Zustimmung des Dichters eine Kaufehe ein. Die „Gespenster" wiederum zeigen die üblen Folgen der Kaufehe: und in der „Frau vom Meere" wird trotzdem eine Kaufehe zu einer richtigen Ehe. Hedda Gabler und Tesman offenbaren von neuem nur die Schattenseiten eines solchen Bundes. Wer Ibsen zumutet, daß er in seinen Stücken immer etwas zu verkünden habe, der beantworte doch einmal die Frage, was Ibsens Dichtung über die Kaufehe denn eigentlich verkünde! Doch Ibsen wollte ja nicht verkünden, sondern dichten. Er sagt es selbst in immer neuen Wendungen.

Als Verkünder käme er mit sich selber in böse Konflikte. Noch ein Beispiel: der Schluß des „Puppenheims" bringt Noras unzweideutige Erklärung, daß eine Gattin und Mutter nicht in erster Reihe Gattin und Mutter sei, nicht deren Pflichten allein, sondern vor allem die Pflichten gegen sich selbst zu erfüllen habe. In der „Wildente" ist Hjalmar Ekdal bereit, auf Gregers' Rat die Pflichten zu erfüllen, die er in seiner Ehe als Mensch gegen sich hat, und allen Rücksichten zum Trotz seine Ehe zu einer wahren Ehe zu erheben. Er will da genau dasselbe wie Nora. Relling aber hält ihm entgegen: „Ich bin ja nie, was man so nennt, verheiratet gewesen; deshalb kann ich diese Dinge nicht beurteilen. Aber so viel weiß ich doch, daß bei einer Ehe das Kind auch mit dazu gehört. Und das Kind werdet ihr mir in Frieden lassen . . . Ja, Hedwig, die laßt mir gefälligst aus dem Spiel. Ihr seid zwei erwachsene Leute; euer eheliches Verhältnis, das verhudelt und verschandelt in Gottes Namen, soviel ihr wollt. Aber mit Hedwig müßt ihr vorsichtig sein, das sag ich euch, sonst könnt ihr sie eines Tages unglücklich machen." Der

Ausgang gibt ihm recht. Hedwig wird unglücklich – weit unglücklicher, als Relling voraussehen konnte, obwohl Hjalmar in Wirklichkeit nicht einmal den Mut hat, seine Ehe zu verhudeln und zu verschandeln, obwohl er nur in sentimentaler Selbstbespiegelung mit dem Gedanken der wahren Ehe spielt. Nora hat diesen Mut, sie verhudelt und verschandelt ihre Ehe, ohne auf Glück oder Unglück ihrer Kinder Rücksicht zu nehmen. Es ist gewiß möglich, daß Ibsen aus Rellings Mund an Noras Handeln Kritik übt; aber eine These war mit Rellings Worten nicht zurückzunehmen, weil er in der Schlußszene des „Puppenheims" keine aufgestellt hatte. Rellings Worte sind nicht eine Palinodie Ibsens, kein Pater, peccavi! eines Thesenmenschen.

Selbstverständlich soll Ibsen nicht alle und jede Weltanschauung abgesprochen, soll er nicht bloß zum teilnahmslosen, sittlich gleichgültigen Kopisten des Reichtums wirklichen Lebens herabgedrückt werden. Doch Ibsens eigentliche These zu finden, herauszubekommen, was er tatsächlich vom Weltwirrwesen gehalten hat, ist nicht leicht. Und nicht der rasch Zugreifende, der einen oder den anderen Satz aus Ibsens Dichtungen herauszieht, findet Ibsens Grundbekenntnis. Eher weisen seine Briefe den rechten Weg.
Ibsens Briefe wehren mehrfach Zumutungen seiner Freunde ab, die in ihm einen Vertreter freiheitlicher politischer Anschauungen erblickten. Mehrfach scheidet er die „Freiheit", für die er kämpft, von der politischen Freiheit oder – wie er es nennt – von den Freiheiten, die man in Norwegen der großen Masse verschaffen wolle. In Briefen an Brandes vom 17. Februar 1871 und 3. Januar 1882, an Björnson vom 12. Juli 1879 kehrt die Gegenüberstellung von Freiheit und Freiheiten wieder. Was Ibsen unter Freiheit meinte, zeigen Wendungen wie: „Der Staat ist der Fluch des Individuums.... Es werden größere Dinge fallen als er; alle Religion wird fallen. Weder die Moralbegriffe noch die Kunstformen haben eine Ewigkeit vor sich." Oder: „Befreit die Geister vom Mönchtumsmal; entfernt das Zeichen der Vorurteile und der Kurzsichtigkeit und der Blödsichtigkeit und der Unselbständigkeit und des grundlosen Autoritätsglaubens." Das Streben nach Freiheiten, sagt der Brief vom Jahre 1882, der Versuch, das norwegische Volk zu einer demokratischen Gesellschaft zu machen, habe es zu einer Plebejergesellschaft herabgedrückt. „Die Vornehmheit der Gesinnung scheint... in der Abnahme begriffen zu sein." Am 14. Juni 1885 vertrat Ibsen dieselbe Meinung, freilich

mit einer Wendung ins Positive, vor den Drontheimer Arbeitern: ein adeliges Element müsse in Staatsleben, Regierung, Volksvertretung, Presse kommen. Nicht Geburts- oder Geldadel, nicht Adel der Wissenschaft, des Genies oder der Begabung meine er, sondern Adel des Charakters, des Willens und der Gesinnung. „Der allein ist es, der uns freimachen kann." Zehn Jahre früher, am 30. Januar 1875, hatte Ibsen an Brandes geschrieben: „Wir Skandinavier sind ... noch nicht über den Gemeinderatsstandpunkt hinausgekommen. Aber nirgends befaßt sich der Gemeinderat damit, ‚das dritte Reich' zu erwarten und zu fördern." Und schon damals dachte er an ein kommendes Adelsmenschentum.

Freiheit, Adel, nicht Plebejertum, das dritte Reich – die Schlagworte kehren in Ibsens Dichtungen wieder. Doktor Stockmann, der „Volksfeind", will seine Jungen „nicht irgendwelches gleichgültiges Zeugs" lehren, sondern sie zu „freien, vornehmen Männern" machen. Vom Adelsmenschentum spricht Rosmer. Das „dritte Reich" erscheint als Leitgedanke in „Kaiser und Galiläer".

In wenigen Worten möchte ich diese Vorstellungswelt und ihre Schlagworte deuten.

Längst hat man nachgewiesen, daß Lessings Spätwerk „Die Erziehung des Menschengeschlechts" (§ 87 ff.) zwar nicht von einem künftigen dritten Reich, wohl aber von einem kommenden „dritten Zeitalter" berichte. Selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes, erklärte Lessing, werde ein neues, ewiges Evangelium versprochen. Gewisse Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts (er meint wohl zunächst den kataloniſchen Abt Joachim von Floris) hätten in ihrer Lehre von dem dreifachen Alter der Welt und in ihrer Überzeugung, daß der Neue Bund ebenso veralten müsse wie der

Alte, keine leere Grille gezeitigt. Nur darin hätten sie geirrt, daß sie den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums zu früh ansetzten, „daß sie ihre Zeitgenossen, die noch kaum der Kindheit entwachsen waren, ohne Aufklärung, ohne Vorbereitung, mit eins zu Männern machen zu können glaubten, die ihres dritten Zeitalters würdig wären".

Auffallend enge berührt sich mit Lessings Andeutungen die Lehre, die in Ibsens „Kaiser und Galiläer" der Weise Maximos vertritt. Im ersten Teil des großen Zehnakters verkündet Maximos seinem Schüler Julian: „Es gibt drei Reiche... Zuerst jenes Reich, das auf den Baum der Erkenntnis gegründet ward; dann jenes, das auf den Baum des Kreuzes gegründet ward ... Das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Baum der Erkenntnis und des Kreuzes zusammen gegründet werden soll, weil es sie beide zugleich haßt und liebt und weil es seine lebendigen Quellen in Adams Garten und unter Golgatha hat." Also ein drittes Reich, das den Alten und den Neuen Bund überholen, aus beiden ein höheres Drittes erschaffen wird. Maximos glaubt, daß Julian berufen sei, dieses dritte Reich zu stiften. Doch wie die „Schwärmer des 13. und 14. Jahrhunderts" hofft er zu früh auf den Ausbruch des neuen, ewigen Evangeliums. Julian vergreift sich in den Mitteln und kann den großen Gedanken nicht durchführen. Im zweiten Teile muß er sich von Maximos vorhalten lassen: „Du weißt, ich habe nie gebilligt, was du als Kaiser unternommen hast. Du hast den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen wollen. Des Fleisches Reich ist vom Reiche des Geistes aufgesogen. Aber das Reich des Geistes ist nicht das abschließende, ebensowenig wie der Jüngling es ist. Du hast das Wachstum des Jünglings hindern wollen, – ihn hindern wollen, Mann zu

werden. O Tor, der du das Schwert wider das Werdende gezogen hast, – wider das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll!"

Die Vorstellungen der zitierten Stelle von Lessings Werk kehren hier wieder; doch noch weiteres tritt hinzu. Zunächst denkt Maximos, wie Lessing, beim zweiten Reich wohl an das Christentum, beim ersten aber auch, ja in erster Linie, an die Antike. Mit diesen Gegensatz tritt in Ibsens Gedanken vom dritten Reich eine Vorstellungsreihe, die für die Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters und der Neuzeit von außergewöhnlicher Bedeutung ist.

Die Gegensätze der sinnenfrohen Antike und des übersinnlichen Christentums zu überwinden, war – in offenem oder geheimem Widerspruch gegen die Askese und Weltflucht des späteren katholischen Mittelalters – ein Leitgedanke aller Renaissancebewegung. Auf dem Felde des Wissens und auf dem Felde des Wollens suchten die italienische Renaissance und ihre Schwestern die Sinnenfreude der Antike wieder zu gewinnen. Die Welt sollte wieder mit den Sinnen erfaßt, nicht nur aus religiöser Spekulation heraus begriffen werden. Die Sinne sollten sich in der Welt ausleben. Frucht solchen Strebens aber war das große Individuum der Renaissance, der uomo universale mit seiner Freude am Dasein, mit seinen starken Instinkten und seinem ungebrochenen Willen.

Durch die verschiedenen historischen Erscheinungsformen der Renaissance leitete sich der Gedanke von dem Vollmenschen, der Sinnliches und Übersinnliches in sich vereint, von Jahrhundert zu Jahrhundert weiter, bis dem deutschen Klassizismus in Goethe ein wiedergeborener Grieche erstand, ein Mann von starken und feinen Sinnen, ausgestattet mit einem unvergleichlichen Auge und mit einer ungewöhnlichen Gegen-

ständlichkeit der Anschauung, und doch wieder auch Sohn einer Zeit, der das Übersinnliche eine Macht bedeutete, einer Zeit, deren Trieb nach dem Übersinnlichen sich in das Gewand der Sentimentalität hüllte. Darum konnte Goethe die Idee der Harmonie, der Verschmelzung antiker und christlicher Kultur, in sich wie kein zweiter verwirklichen und damit zugleich Hamanns und Herders Verlangen nach allseitigen Menschen erfüllen, besser noch als Heinse, dessen Vollmenschentum stark nach der Sinnenseite neigte. Schiller formte dann die Idee des Allmenschen im Sinne seines Gebotes ästhetischer Erziehung um: die Kunst erziehe Vollmenschen, sie ermögliche, Sinnlichkeit und Vernunft zu verbinden. Goethes Individualität bewies ihm die Möglichkeit, seinen ästhetisch-ethischen Imperativ in Wirklichkeit umzusetzen. Die Romantik knüpfte an dieselben Ideen und an dasselbe Beispiel an; sie faßte unter dem Worte „Bildung" ihre Wünsche nach menschlicher Allseitigkeit zusammen. Doch dieselbe Romantik, die den uomo universale der Renaissance zu neuem Leben wecken wollte, endete im Lager mittelalterlicher Askese und Weltverleugnung. Und so blieb es dem jungen Deutschland vorbehalten, wieder wie einen ganz neuen Ruf den Wunsch nach stärkerem Sinnenleben erklingen zu lassen. Heine rief das „Hellenentum" auf zum Kampf gegen den „Nazarenismus". Mehr als einmal gab er – nicht ohne den Inhalt seiner Gedanken gelegentlich zu verändern – kund, was er unter den gegensätzlichen Schlagworten verstand. Nazarener (nicht Juden oder Christen) nannte er Menschen mit asketischen, bildfeindlichen, vergeistigungssüchtigen Trieben; unter Hellenen verstand er Menschen von lebensheiterem, entfaltungsstolzem und realistischem Wesen. Er wollte da nicht nationale und historische Gegensätze aufstellen; er be-

tonte, daß es Hellenen in deutschen Predigerfamilien gegeben habe, und Nazarener, die in Athen geboren waren und vielleicht von Theseus abstammten. Dennoch schwebte auch ihm die alte Gegenüberstellung griechischer Sinnenfreude und christlicher Sinnenflucht vor. Dabei blieb ihm indes der Gedanke einer Verknüpfung der Gegensätze nicht immer so wichtig, wie er seinen Vorläufern gewesen war. Sohn eines Zeitalters, das dem Materialismus zueilte, opferte er die Nazarener den Hellenen auf, huldigte er mit den Pariser Saint-Simonisten einem schrankenlosen Verlangen nach Sinnenglück. Das junge Deutschland dachte mit ihm nicht vor allem an den uomo universale, sondern es emanzipierte das Fleisch.

Dieselbe Einseitigkeit kehrte in Nietzsches Übermenschentum wieder. So vielfach und so verschieden Nietzsche den Gedanken des Übermenschen geformt hat, er blieb doch im ganzen auf dem Boden sinnenfreudiger Lebensbejahung stehen und forderte, wie Heine, weniger den Vollmenschen als den Träger starker, glücksbewußter Sinnlichkeit. Dem christlich-übersinnlichen Zusatz des Vollmenschentums wurde er nicht gerecht. Schiller sah den Menschen im Leben vor die bange Wahl gestellt, durch Sinnenglück zu sinken oder dem Seelenfrieden das Glück zu opfern; nur der Kunst gestand er das Recht zu, beide Gegensätze in dieser Welt zu vereinen. Nietzsche bemitleidete bestenfalls den Menschen, der um des Seelenfriedens willen das Sinnenglück preisgibt, wenn er ihn nicht vollends verachtete. Zarathustra sagt: „Sie nannten Gott, was ihnen widersprach und wehe tat; und wahrlich, es war viel Heldenart in ihrer Anbetung! – Und nicht anders wußten sie Gott zu lieben, als indem sie den Menschen ans Kreuz schlugen! – Als Leichname gedachten sie zu leben, schwarz

schlugen sie ihren Leichnam aus; auch aus ihren Reden rieche ich noch die üble Würze von Totenkammern."

Der heiße Wunsch nach Glück trieb den Übermenschen Nietzsches zurück in die Sinnenwelt der Antike und ließ die großen Errungenschaften christlicher Übersinnlichkeit in Nietzsches Denken nicht aufkommen. Zurück, nicht vorwärts, sahen sich die Anhänger Nietzsches gewiesen. Nicht Harmonie, sondern eine Einseitigkeit für eine andere wurde ihnen zum Ziel gesetzt.

Dazu kam, daß Nietzsche für die Idee des Übermenschentums keine Form fand, die im Leben unbedenklich zu verwirklichen wäre. Er verkündete in heißem Drange den Gedanken, der ihn beseelte. Doch wenn eine neue Moral an die Stelle einer alten treten soll, genügt es nicht, den Grundgedanken festzulegen. Das Gedankengold will in kleine Münze umgesetzt sein. Die Wege, die der einzelne Mensch im Leben zu wandeln hat, zeigt ihm eine Idee allein nicht, und wäre sie noch so reich und groß gedacht. Darum war es dem Übermenschentum Nietzsches beschieden, traurige und bedauernswerte Folgen bei der großen Mehrzahl wachzurufen, die dem Rufe Nietzsches gehorchte – einem Rufe, der nur die Richtung wies, nicht aber eine sichere Führung auf den verschlungenen Pfaden des Lebens gewährleistete.

Diese Gefahren einer neuen Moral, eines zum Materialistischen neigenden Vollmenschentums hatte Ibsen erkannt, ehe Nietzsches Lehren sein Ohr erreichen konnten. Vielleicht rief derselbe Saint-Simonismus, an den Heine und das junge Deutschland anknüpften, solche Erwägungen in Ibsen wach. Auch die Neuordnung der gesellschaftlichen Zustände, die um 1830 von den Anhängern des Grafen Claude-Henri Saint-Simon angestrebt wurde, suchte die Rechte des Fleisches gegen die Rechte des Geistes zu verfechten, dem Genußtrieb im Ge-

gensatz gegen die verzichtende Sittlichkeit des Christentums freie Bahn zu eröffnen. J. Collin konnte darlegen, wie nahe Beziehungen zwischen Saint-Simonismus und Ibsen walten. Sie spiegeln sich in „Kaiser und Galiläer". Die Zukunftsweisheit des Maximos, sagt Collin, hat eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Saint-Simonismus. Im Sinne der französischen Lehre ist auch Julian überzeugt, eine neue Offenbarung müsse kommen oder eine Offenbarung von etwas Neuem. Die alte Schönheit sei nicht mehr schön, und die neue Wahrheit sei nicht mehr wahr. Das dritte Reich, das Maximos ihm verkündet hat, sucht Julian mit glühendem Eifer. Allein er kann den Weg nicht finden, auf dem die alte Schönheit der Antike mit der neuen Wahrheit des Christentums sich so harmonisch verbände, daß ein siegreiches Drittes zustande käme. Er möchte der christlichen Welt die antike Sinnenfreude zurückgeben; und er kann nur gemeine Sinnlichkeit entfesseln. Er möchte wieder den alten lebensfreudigen Göttern opfern; aber zu seinem Opferdienst finden sich nur Dirnen und Gaukler ein. Er will vorwärtsdrängen und erliegt, indem er nur das Rad der Zeit zurückzudrehen sich abmüht. Er gelangt dazu, das Wachstum des Jünglings zu hindern, ihn zu hindern, daß er Mann werde; er möchte ihn zum Kinde umschaffen. Und dabei hatte er doch das Werdende fördern wollen; tatsächlich zieht er nur sein Schwert gegen das Werdende, gegen das dritte Reich, wo der Zweiseitige herrschen soll.

Julian geht an einer Gefahr zugrunde, die fast allen Erneuerern antiker Sinnenfreude bedrohlich geworden ist. Die Renaissance verfiel zuletzt in seelenlose Sinnlichkeit. Die Romantik gelangte in ihrem Streben nach Allseitigkeit gleichfalls in die Sphäre des Dirnentums, ganz wie ihr Lehrer

und Vorläufer Heinse. Heine trieb, als er rückhaltlos der Emanzipation des Fleisches huldigte, die Kokottenpoesie seiner ersten Pariser Jahre. Mitten in dem Zyklus „Verschiedene", im siebenten Lied des Abschnitts „Seraphine", denkt Heine aus der Stimmung jener tollsinnlichen Tage saint-simonistische Grundgedanken seltsam weiter; selbst das „dritte Reich" fehlt nicht:

Auf diesem Felsen bauen wir
Die Kirche von dem dritten,
Dem dritten neuen Testament;
Das Leid ist ausgelitten.

Vernichtet ist das Zweierlei,
Das uns so lang betöret;
Die dumme Leiberquälerei
Hat endlich aufgehöret.

Hörst du den Gott im finstern Meer?
Mit tausend Stimmen spricht er.
Und siehst du über unserm Haupt
Die tausend Gotteslichter?

Der heilge Gott der ist im Licht
Wie in den Finsternissen;
Und Gott ist alles was da ist;
Er ist in unsern Küssen.

Und Anhänger Nietzsches bewiesen längst und beweisen jeden Tag von neuem, daß, wer Aphrodite wiederzuerwecken trachtet, leicht bei der Dirne landet.

Das macht: die antike Sinnenfreude ist durch die moderne, die christliche Kultur derart entwertet worden, daß ihre Wiedererweckung fast immer hinunter- und nicht hinaufgeführt hat. Im Hintergrund mochte dabei, wie bei Julian,

der große Gedanke stehen, daß Christentum und Antike zu einem Neuen, Höheren, Besseren verschmolzen werden sollen. Tatsächlich wurde fast durchaus für die moderne höhere Kultur nur eine veraltete und entwertete eingesetzt.
Julian mißversteht seinen Lehrer Maximos. Doch auch Maximos irrt; denn auch er hält das dritte Reich zu Julians Zeiten schon für durchführbar. Ibsen weiß, daß es noch heute nur eine Hoffnung, ein Zukunftstraum ist. Das sagt uns die Tragödie „Rosmersholm".
Das Adelsmenschentum, der ethische Inbegriff des dritten Reiches, lebt als großer und reiner Gedanke in Rosmers Kopf und Herzen. Doch Wachs in Rebekkas Hand, hatte er die ganze Vorstellung von einer Umwertung der Moral nur von Rebekka übernommen. Rebekka indes verkörperte die neue Moral im Sinne ihres Vaters Doktor West, als sie Rosmersholm betrat. Der rücksichtslose Egoist West hatte das Mädchen, das ahnungslos in ihm nur den Freund, nicht den Vater sah, zu seinen neuen Anschauungen erzogen, um sie zu seiner willigen Geliebten zu machen. Mit solcher Bestienmoral kommt Rebekka zu Rosmer; sie möchte den nachgiebigen, leicht lenkbaren Mann für sich gewinnen. Sie nimmt den Kampf mit der Gattin Rosmers auf und treibt, halb bewußt, halb widerstrebend, sie in den Tod. Wohl wird Rebekka dann von Rosmer, der ihr Vorleben nicht kennt, seelisch geadelt. Seine reine Denkerseele läutert Doktor Wests neue Moral, die ihm von Rebekka vorgetragen worden war, zum Adelsmenschentum und nähert die Verkündigerin jener neuen Moral dem Adelsmenschen. Doch eben weil Rebekka anders geworden ist, kann sie, die Mörderin Beates, nicht Rosmers Lebensgefährtin werden. Und wenn sie gar noch erfährt, daß sie die Geliebte ihres Vaters gewesen sei, bleibt ihr nur noch

der Weg in den Tod und als einziges Glück die Möglichkeit übrig, diesen Weg mit Rosmer zu gehen.
Wieder zeigt Ibsen, daß der Gedanke des Adelsmenschentums unsäglich schwer in Tat umzusetzen ist. Ibsen, der doch selbst eine neue Moral suchte, erzählt als Dichter hier wie in „Kaiser und Galiläer" nur von den Gefahren, die dieser neuen Moral im Leben drohen: nicht ein Berater, nicht ein Wegweiser, höchstens ein Warner erhebt seine Stimme.
Den dichterischen Prozeß zu verdeutlichen, der sich in Ibsen aus solchen Erwägungen heraus abspielte, sei noch ein Wort über die Entstehung seines Julian gesagt. Augenscheinlich reizte es zuerst Ibsen, einen großen Rebellen künstlerisch zu erfassen. Dann wurde ihm Julian zum Träger des Gedankens vom dritten Reich. Immer stärker drängte sich ihm die Vorstellung auf, daß Julian den Gedanken nicht ausdenke und deshalb dem dritten Reich nur zum Hemmnis werden müsse. Jetzt verfuhr er mit dem Apostaten, der fortan bloß als tragisch Irrender ihn künstlerisch fesselte, immer härter und rücksichtsloser. Im zweiten Teil des Zehnakters lieh er ihm nur noch wenige sympathische Züge. Nur das schwere, schier unerträgliche Leid, das hinter allen großen Worten Julians lauert, läßt den Leser und den Zuschauer nicht dieses Julian überdrüssig werden. Im letzten Augenblick endlich reicht der Dichter dem Schwergeprüften versöhnt die Hand, dem Dulder, der an einem großen Gedanken zugrunde gehen muß, weil er ihn nicht auszuführen versteht.
Dieser Vorgang läßt den charakteristischen Rhythmus erkennen, in dem die Entstehung einer Dichtung Ibsens fast immer sich vollzieht. Ibsen begegnet einem Gedanken, der ihm lieb wird. Er unterwirft ihn strengster und schwerster Prüfung, indem er die Gefahren ergründet, die im einzelnen

Falle der Verwirklichung des Gedankens im Wege stehen. Die Gestalt, die den Gedanken ins Leben tragen will, wird ihm bald nur noch zum Opfer eines tragischen Irrtums. Er verfährt mit ihr um so strenger, je näher er sich im Innersten mit ihr verwandt fühlt. Den Naturen Ibsens, zu denen er selbst Modell gesessen hat, ergeht es in seiner Dichtung am schlimmsten.

Der künstlerische Gewinn, den Ibsen auf dem angedeuteten Wege einheimste, war groß genug. Andere Dramatiker durchspähen sorglich Geschichte und Leben nach tragischen Vorfällen; ihm fiel das Tragische wie von selbst in den Schoß, während er der Verwirklichung seiner Lieblingsideen nachsann. Er fahndete nach einer neuen Menschheit und nach einem neuen glücklicheren und reicheren Leben. Begegnete ihm, sei's in Büchern oder in seiner Umwelt, eine Persönlichkeit, die von gleichen Wünschen beseelt war, so lockte es ihn, sie dichterisch zu verklären. Je tiefer er sich indes in sie hineinfühlte und hineindachte, desto stärker spürte er die Gefahren, denen solches Ringen nach einer neuen Sittlichkeit ausgesetzt ist. Wo er einen neuen Heiland hatte verkünden wollen, blieb ihm nur noch ein tragisch Irrender übrig. Beseligende Hoffnung ging da verloren; sie wurde jedoch reichlich aufgewogen durch den unverhofften Gewinn, durch die Tragödie, die unversehens aus dem geplanten Lobeshymnus entstanden war.

Julians Absichten decken sich mit Ibsens eigenen Wünschen. Etwas also von Ibsen steckt in Julian. Was Ibsen selbst in seinen „besten Augenblicken" in sich sah, das verkörperte er in Brand. Brands Leitwort „Alles oder nichts" war auch Ibsens wichtigster Glaubensartikel gewesen. Ihn zu vertreten, schickte er sich an, ein Epos von Brand zu dichten. Es ist bloß zu einem kurzen Fragment gediehen. An seine Stelle trat die Tragödie, die nur von der Tragik des Gedankens zu berichten, nur einen tragisch irrenden Brand zu versinnlichen hat.

Daß wir heute etwas von Ibsens Epos „Brand" besitzen, ist der Sorgfalt Karl Larsens zu danken. In den nachgelassenen Schriften konnte Larsen das Bruchstück zum erstenmal zusammen mit dem Einleitungsgedicht „Die Mitschuldigen" vorlegen. Für die deutsche Ausgabe übertrug Ludwig Fulda all das in deutsche Verse.

Larsen nimmt an, daß die von ihm gefundenen Handschriften des Entwurfs in die Zeit zwischen Juli 1864 und Juli 1865 fallen. Wirkliche erste Niederschriften und Konzepte, glaubt er versichern zu dürfen, sind nicht erhalten. Wohl lasse sich erkennen, wie sich während der Arbeit Schicht auf Schicht gefügt habe, nicht aber, wie weit Ibsen gekommen sei. Sicher hat etwas mehr Manuskript existiert. Jetzt umfaßt das Fragment vier Gesänge: der erste erzählt Brands Kindheit, der zweite entspricht stofflich dem ersten Akt der Tragödie, der vierte dem Anfang des zweiten Akts. Der dritte Gesang bringt zwar den ersten Versuch, Gerds rätselvolle Gestalt zu formen, und läßt das Motiv der „Eiskirche" anklingen, aber der Kern dieses Gesangs fand keine Aufnahme im Drama: die Geschichte von dem norwegischen Bauernburschen, der, um nicht Kriegsdienste leisten zu

müssen, sich die rechte Hand verstümmelt. Die Geschichte ruht, wie Larsen dartut, auf einem Vorfall des Jahres 1864. Nicht im Drama „Brand", sondern in „Peer Gynt" trug Ibsen sie der Welt vor.

An Björnson schrieb Ibsen am 12. September 1865, er habe alle bisherigen Fassungen des Brandmotivs beseitigt, um es in eine neue klare Form umzugießen. So mindestens möchte Larsen den Brief aus Ariccia deuten, der freilich nur in Anspielungen über die wichtige Frage sich ausspricht. Ibsen klagt, daß seine Arbeit bisher nicht vom Fleck wollte, nennt diese Arbeit aber nicht. Dann aber berichtet er, wie mit einem Schlag das erlösende Dichtererlebnis sich eingestellt habe: Eines Tages trat er in die Peterskirche ein, und mit einem Mal ging ihm eine kraftvolle und klare Form für das auf, was er zu sagen hatte. Jetzt warf er alles über Bord, womit er sich ein Jahr lang gequält hatte ohne weiterzukommen, und Mitte Juli fing er etwas Neues an, das ihm von der Hand ging wie bisher noch nie etwas. „Neu", setzt er hinzu, „ist es in dem Sinn, daß ich mit dem Niederschreiben den Anfang gemacht habe; Stoff und Stimmung aber haben wie ein Alp auf mir gelegen, seit mir die vielen unangenehmen Ereignisse in der Heimat Anlaß gaben, in mich selber und in unser heimatliches Leben zu blicken." Es sei ein dramatisches Gedicht, Stoff aus der Gegenwart, ernster Inhalt, fünf Akte in gereimten Versen.

Larsen vermutet, daß die Arbeit, die nicht vom Flecke wollte, in dem Epos „Brand", das „Neue" aber in der Tragödie „Brand" zu suchen sei.

Ist diese Deutung richtig, dann muß zwischen Epos und Tragödie ein starker Gegensatz walten. Larsen ist indes weit mehr bemüht, diesen Gegensatz zu verschleiern, als ihn im Sinne

des Briefes vom 12. September 1865 zu begreifen. Er möchte vor allem die Annahme widerlegen, Ibsen habe bei der Umformung nichts aus der epischen Dichtung in das Drama übertragen. Sorgsam und genau bucht er, wie die einzelnen Elemente des epischen Versuchs in das Drama übergegangen sind; er kann sogar nachweisen, daß der fünfte Akt der Tragödie Anleihen aus dem ersten Gesang des Epos macht.
Larsen erklärt den Vorgang: Ibsen habe das Epos nicht recht zu fördern vermocht, weil er seinen Rohstoff „noch nicht genügend distanzieren" konnte. Während er sich – bei der Ausarbeitung der Tragödie – von seinem Modell fortrang, mußte er mehr und mehr wegschneiden. Gestrichen wurden eine Erörterung Ejnars und Brands über l'art pour l'art und Menschenreformierung, die bittersatirische Erzählung von dem norwegischen Bauernburschen, auch eine Verhöhnung der patriotischen Lyrik. Doch im letzten Monolog Brands, im fünften Akt der Tragödie, kam das Gestrichene teilweise wieder zum Vorschein. Für diesen Monolog hat, nach Larsens Ausdruck, Ibsen Mosaikstücke aus dem epischen „Brand" gesammelt. „So wie das Ganze zusammengeschweißt wird, ist es ein Stück reiner, lauterer norwegischer Geschichte, mit Henrik Ibsens Augen gesehen, vom Bekämpfer des Weltwehs vorgetragen. Brand jammert über Norwegens tatenloses Ausruhen auf den Erinnerungen der Vergangenheit, über . . . den Verrat an Dänemark und in allererster Linie am eigenen Lande im Jahre 1864. Die Zukunftsgeschichte zeigt ihm, wie eine englisch-amerikanische, eine materialistische Lebensanschauung über ganz Norwegen den Sieg davonträgt . . . Und Brand donnert, als der Mann Gottes, der er ist, gegen die ‚störrisch-flamme' Art, wie das norwegische Volk den Sturmlauf der modernen Bibelkritik gegen den Christusglauben aufnahm;

nur bedächtige Zuschauer, nicht begeisterte Kreuzfahrer hatten diese ‚Wahrheitsturniere‘ in Brands Vaterland zu sammeln verstanden.“

Larsen charakterisiert Ibsens skandinavisches Glaubensbekenntnis, wie es im Jahr 1864 bestand: Ibsen wollte, daß die skandinavischen Länder zu brüderlicher Entwicklung sich zusammenschlössen. Mit diesem Glaubensbekenntnis hatte Ibsen 1864 nicht allein gestanden. Schulter an Schulter kämpfte mit ihm Christopher Bruun. In Bruun möchte Larsen das Modell Brands erkennen, weit mehr als in dem Pfarrer G. A. Lammers, den Ibsen selbst als sein Modell bezeichnete. Selbstverständlich aber sei Ibsen vor allem selber Modell gewesen; an dem epischen Fragmente sei dies noch besser darzutun als an der Tragödie.

Endlich legt Larsen noch dar, wie das Epos in seinem Spott über den nationalen Überschwang den populären Häuptling des ausgeprägten Norwegertums Henrik Wergeland aufs Korn nahm. Larsen vermutet, daß Ibsen von Wergelands Gegner Welhaven und von dessen Gedicht „Norwegens Dämmerung“ literarisch sich habe beeinflussen lassen. Von dem, was Ibsen bei Welhaven lernte, sei jedoch nur weniges in dem dramatischen „Brand“ und in „Peer Gynt“ erhalten, das meiste mit den Eierschalen der epischen Dichtung vernichtet worden. Ibsen sei viel zu starken Einwirkungen, über Welhaven hinaus, unterworfen, seine persönlichen Erlebnisse, die in seiner Dichtung nach Ausdruck rangen, seien zu reich gewesen, als daß in dem vollendeten „Brand“ nachweisbare Reste von „Norwegens Dämmerung“ hätten zurückbleiben können. Nur der epische „Brand“ zeige also Ibsen auf der Seite Heiberg-Welhaven der nordischen Literatur.

Diese gewiß interessanten literar- und kulturhistorischen Zu-

sammenhänge von Epos und Drama einerseits und nordischer Dichtung anderseits sind aber weniger wichtig als die Frage, welcher künstlerische Gegensatz zwischen Epos und Drama waltet: man will von dem Verhältnis der beiden Formungen des „Brand" mehr erfahren als politische Schwenkung oder Übernahme und Verteilung der Motive. Der Brief an Björnson vom 12. September 1865 spricht von einer so tiefgreifenden Wandlung, hebt das Befreiende des Entschlusses, der Ibsen über Bord werfen ließ, was ihn ein Jahr lang gequält hatte, so stark hervor, betont so energisch, daß Ibsen beim Übergang vom Epos zum Drama „etwas Neues" angefangen habe, daß dieses „Neue" unmöglich bloß in dem Verzicht auf Welhavensche Ansichten bestehen kann. Auch nicht bloß in der Rückkehr von epischer zu der gewohnteren dramatischen Form.

Zugegeben sei Larsen, daß die politischen Hauptmomente des epischen „Brand", die in Welhavens Sinn gehaltenen Angriffe gegen die phrasenlustige Selbstvergötterung der norwegischen nationalen Enthusiasten, im Drama so gut wie verschwinden und nur im letzten Monolog Brands anklingen. Das Thema des „Brand", das Dilemma „Alles oder nichts", wird mithin im Drama nur sittlich-religiös gestellt, nicht auch politisch. Doch diese Änderung scheint nicht das Entscheidende zu sein. Vielmehr ist das Drama „Brand" die Tragödie und nicht eine Verherrlichung des „Alles oder nichts". Ibsen zeigt die tragischen Folgen auf, die auch aus diesem sittlich-idealistischen Dilemma erwachsen können. Ein irrender, ein aus heiligster Überzeugungstreue und strengstem Rigorismus heraus zu tragischen Konflikten weiterschreitender Brand ist der Held des Stückes. Brand treibt seine ideale Forderung bis zu tragischer Hybris weiter. Und deshalb erliegt er im Kampfe.

Wohl führt das epische Fragment die Handlung nur bis an die Stelle, wo im Drama der zweite Akt beginnt. Wir wissen durchaus nicht, wie es weitergehen sollte. Doch auch mit keinem einzigen Strich deutet das Epos auf ein kommendes tragisches Irren Brands, auf tragische Hybris, auf eine Überspannung des sittlichen Idealismus. Ist die Annahme zu kühn, daß der epische „Brand" einen ungebrochenen Helden vorführen, daß aus seinem Munde nur ein scharfes Gericht über die Halbheit und Phrasenhaftigkeit der norwegischen Heimat ergehen sollte? Ein Gericht, in dem Sittliches, Religiöses und Politisches gleichmäßig zu prüfen war?
Eine Dichtung also, die nur mahnen, aufstacheln und vorwärtstreiben sollte! Dieser Dichtung konnten die Verse „An die Mitschuldigen" das Programm geben:

Wir schminkten nur den Leichnam starker Zeit
Und schmückten Tempel der Vergangenheit, ...
In tiefer Nacht besangen wir den Tag;
Das Eine, Große nur blieb unbesprochen:
Ob auf des Erbteils Hort mit Recht kann pochen,
Wer diesen Hort zu heben nicht vermag.

Und ferner, in bewußter Abkehr von der nationalen Romantik:

Seht, drum hat länger nicht mein Sinn verharrt
Bei des Vergangnen seelentoter Sage,
Und fort vom Lügentraum der Zukunftstage
Schreit ich zur Nebelwelt der Gegenwart.

Allein auch diesmal konnte Ibsens Arbeit nur gedeihen, wenn er von epischer Bejahung zu tragischer Verneinung weiterging, wenn er die Tragik einer idealen Forderung zum Gegenstand der Dichtung machte, wenn er statt des Epos eine Tragödie unternahm. Aus den Gefilden politischer Mahnung

stieg er ins Menschlich-Sittliche empor. Das Politische schied aus oder wurde vielmehr auf die dunklen Andeutungen von Brands letztem Monolog beschränkt, weil für Ibsen das Politische noch zu wichtig war, als daß er es in tragischer Gebrochenheit hätte bringen können. Die Tragik eines übertriebenen sittlichen Idealismus konnte Ibsen vorführen, nachdem ihm solcher Idealismus zu etwas Überwundenem geworden war. Die Tragik des Politikers hingegen, der sein Volk idealistisch aufrütteln will, vermochte er in einem Augenblick nicht zu zeigen, da noch ein heißer Groll gegen die politischen Phrasen seiner Heimat in ihm bestand. Und so vertagte er das Bitterste, das er gegen diese Phrasen vorzubringen hatte, die Geschichte von der Selbstverstümmlung des norwegischen Bauernburschen, und verwertete sie erst, nachdem er sich zu freierer Stimmung durchkämpft hatte, in „Peer Gynt".

Ibsen erklärte dem Freund Brandes am 26. Juni 1869, daß „mehr maskierte Objektivität" in „Brand" stecke, als man bisher herausgefunden habe. Sollte er etwas anderes mit diesem Worte meinen als die Tatsache, daß er objektiv und ohne Parteinahme, mindestens ohne politische Parteinahme, die allgemeinmenschliche Tragik des sittlichen Rigorismus in „Brand" dargestellt hat? In diesem Briefe schreibt er auch, daß er „denselben Syllogismus" ebensogut an einem Bildhauer oder Politiker hätte machen können wie an einem Geistlichen. Ihn interessierte eben nur noch das Problem der Hybris des „Alles oder nichts". Ibsen stellte es aber nicht an einem Politiker dar, weil er damals noch zu viel von seinen Überzeugungen hätte preisgeben müssen und weil er selbst noch zu stark von politischem Unmut umstrickt war, um eine Tragödie des politischen Rigorismus zu schreiben.

Sagt Larsen doch selbst, Ibsen habe das Epos nicht weitergeführt, weil er seinen Rohstoff „noch nicht genügend distanzieren" konnte. Ibsen mußte seinen inneren Anteil auf ein solches Maß der Objektivität herunterschrauben, daß ihm möglich wurde, das Fehlen und Irren, also die Voraussetzung der Tragik, in einer Gesinnung zu erkennen, die er selbst in seinem Herzen getragen hatte. Sobald aber die Tragik des „Alles oder nichts" erfaßt war, brauchte er mit keinem Epos „Brand" weiter sich zu mühen. Umgekehrt: sobald er von einem Epos zu einer Tragödie „Brand" weiterging, hatte er die tragische Einseitigkeit des „Alles oder nichts" erkannt.
Ich fasse zusammen: das Epos „Brand" war als politische Mahndichtung gedacht. Den Kompromißlern der eigenen Heimat wollte Ibsen mit einem drohenden „Alles oder nichts" entgegentreten. Er wollte die Phrasen der Nationalromantiker Norwegens treffen, die in dem Augenblick versagten, da eine Tat nötig war. Die Ereignisse des Jahres 1864 standen im Hintergrund; Norwegen hatte sich der nationalen Pflicht entzogen, Dänemark im Kampfe beizustehen. Die epische Verherrlichung des „Alles oder nichts" wich dann in Ibsens Schaffen einer Tragödie des „Alles oder nichts". Das Politische trat in den Hintergrund. Ibsen hatte nur noch von dem Irren und von dem Leid des Menschen zu berichten, der, rücksichtslos und grausam gegen sich und andere, seinen sittlichen Idealismus durchführen möchte.
Brand läßt um seines Rigorismus willen die eigene Mutter ohne geistlichen Trost sterben. Er tut aus gleichem Grunde nichts, den Tod seines Söhnchens zu hindern, und zwingt die Gattin, auch dieses schwerste Opfer freudig auf den Altar des „Alles oder nichts" zu legen. Wenn sein Weib stirbt, hat auch er selbst sein letztes Glück seinem grausamen Gotte

hingegeben. Endlich zerstört er sein Lebenswerk, weil auch dieses ihm durch Schwäche und Kompromißlertum entwertet erscheint. Er richtet andere und richtet sich selbst durch seinen rigorosen sittlichen Idealismus zugrunde. Das Endergebnis ist sogar: ein erschütternd hoher Gedanke wie die Forderung des „Alles oder nichts" kann im Leben zu einem großen Irrtum werden, ganz wie Julians Versuch, das dritte Reich zu stiften. Im Laufe der Tragödie packt Ibsen den Helden grausamer und immer grausamer an. Und nur in letzter Stunde läßt er auch hier dem tragisch Irrenden das versöhnende Wort, das Wort vom deus caritatis, troſtreich ertönen.

Ibsen war das Modell Julians und Brands. Sich mit dem Helden zu identifizieren, ist auch für den jungen Goethe Voraussetzung dichterischer Konzeption. Götz, Faust, Werther, Prometheus, Egmont, Orest wurden Vorwürfe Goethischer Dichtung in dem Augenblicke, da Goethe sich in diesen Gestalten wiedererkannte. Und vom „Götz" ab war Goethe bemüht, sich in den Helden hineinzuleben, um eine Rettung zu leisten.

Noch weit stärker zeigt sich der Wunsch, eine Rettung zu geben, bei dem jungen Schiller. Karl Moor, der „deutsche Jüngling" Ferdinand, Don Carlos zuerst und dann Posa – alle sind zugleich dichterische Formungen von Schillers eigener Persönlichkeit; er lebte und webte mit seinen Gefühlen und mit seinen Gedanken in ihnen. Mühsam versuchte er später, das Übermaß subjektiven Anteils zu dämpfen. Als reifer Künstler machte er darum mit Absicht und mit dem ausgesprochenen Willen, objektiver zu sein, Personen, die ihm unsympathisch waren, zu Helden seiner Dramen. Wie weit steht der Realist Wallenstein, wie weit auch Maria Stuart von Schillers eigenem Wesen ab, mindestens wenn er die Dichtung beginnt! Alsbald freilich gewinnen sie mit jeder Szene, die zur Ausführung gelangt, stärker die Sympathie des Dichters; und so wurde auch der reife Schiller trotz allem – wie in seiner Jugend – zum Anwalt des Helden oder der Heldin.

Ein ganz besonderer Ausnahmefall liegt in Goethes „Tasso" vor. Natürlich war, als Goethe den Stoff anpackte, Tassos Leid das Leid Goethes. Der Dichter in seinem Gegensatz zu den Weltleuten: das Thema hatte auch Goethe schmerzlich ausgekostet. Dann aber wuchs Goethe im Laufe einer Arbeit, die sich durch viele Jahre hinzog, über seinen Helden, über dessen Schmerzen und dadurch über die Übereinstimmung

mit ihm hinaus. Mehr und mehr trat er auf die Seite des Weltmanns Antonio. Er hatte gelernt, daß auch der Dichter zur Lebenskunst sich erziehen müsse; er hatte sich selbst die Lebenskunst des Weltmanns zum Ziel gesetzt. Als das Werk hervortrat, warf man Goethe vor, daß er den Dichter dem Weltmann aufopfere. Mindestens fühlte man sich nach den warmherzigen Rettungen, die in älteren Dichtungen Goethes vorlagen, von der „Teilnahmslosigkeit" des „Tasso" schwer enttäuscht. Wir allerdings schätzen heute an der Tragödie die strenge Lebenskunst Goethes ebenso wie die objektive Stilkunst des Dichters.

Was in Goethes Dramen einmal und verhältnismäßig spät erscheint, obendrein veranlaßt durch die eigentümliche Entstehungsart der Dichtung und durch die Wandlung, die in Goethe während der umfangreichen Entstehungszeit des „Tasso" sich abgespielt hat, wird bei Ibsen zum Prinzip und zeigt sich, weil es Prinzip ist, in um so stärker ausgeprägter Form. Ibsen ist in der großen Mehrheit seiner Werke sein eigenes Modell gewesen. Er benutzt sich selber, aber nur um noch deutlicher das tragische Irren seines Helden darzutun. Denn zum Teil schon beim Beginn der Ausarbeitung, manchmal im Verlauf des dichterischen Gestaltens ist er über seinen Helden hinausgewachsen. Wenn er Julian oder Brand künstlerisch ausführt, ist er selbst nicht mehr Julian, nicht mehr Brand. Seine Briefe beleuchten diesen seelischen Vorgang, der dem Künstlererlebnis des Dichters von „Torquato Tasso" entspricht, von verschiedenen Seiten. In einem Schreiben an Peter Hansen vom 28. Oktober 1870 führte er sein Schaffen ausdrücklich auf „Selbstanatomie" zurück und wies auf die ihm eigenen Züge Peer Gynts und Stensgaards hin; an derselben Stelle bezeugte er, Brand sei er selbst in seinen

besten Augenblicken. Und dann bediente er sich eines drastischen Bildes: „In der Zeit, als ich ‚Brand' schrieb, hatte ich auf meinem Tisch einen Skorpion in einem leeren Bierglase stehen. Ab und zu wurde das Tier krank. Dann pflegte ich ihm ein Stück weiches Obst zuzuwerfen, auf das es sich ganz rasend stürzte, um sein Gift darin zu verspritzen. Danach wurde es wieder gesund." „Ist es nicht ähnlich so", setzte Ibsen hinzu, „mit uns Poeten? Die Naturgesetze gelten auch auf dem geistigen Gebiete." Natürlich meinte Ibsen nicht, daß er in „Brand" seine Galle gegen seine Gegner verspritze. Sondern der dichterische Vorgang enthüllte sich ihm als ein Absondern angesammelter Krankheitsstoffe. Wie Gift erschien ihm, was er an Durchlebtem und Überwundenem in sich trug; er befreite sich von ihm, wenn er dichtete.

Deutlicher noch sagt eine andere mehrfach wiederkehrende Wendung von Ibsens Briefen, daß er nur in dem innerlich Überwundenen den Gegenstand seiner Dichtung erblicke: nicht unmittelbar aus dem Erlebnis heraus dichtet er, sondern das Durchlebte wird ihm zum künstlerischen Objekt. An Magdalene Thoresen schreibt er am 29. Mai 1870, Aufgabe des Dichters sei, „für sich selbst klar das Erlebte von dem Durchlebten zu unterscheiden; denn nur das letztere kann Gegenstand der Dichtung sein". Kurz darauf nennt er gegen Laura Kieler (11. Juni 1870) „Brand" das „Resultat von etwas Durchlebtem – nicht Erlebtem" und erklärt klipp und klar: „Es war mir eine Notwendigkeit, mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinem Innern fertig war." Und abermals kehren die Worte wieder, wenn er am 16. Juni 1880 Passarge versichert: „Alles was ich gedichtet habe, hängt aufs engste zusammen mit dem, was ich durchlebt, – wenn auch nicht erlebt habe. Jede neue Dich-

tung hat für mich selbst den Zweck gehabt, als geistiger Befreiungs- und Reinigungsprozeß zu dienen." Im Zusammenhang mit dieser Erklärung zitiert der angeführte Brief das Leitwort Ibsens:

Leben heißt – dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich!
Dichten – Gerichtstag halten
Über sein eignes Ich.

Am 10. September 1874 schon hatte Ibsen in Christiania Gleiches den Studenten, die ihn im Vaterland begrüßten, über sein Schaffen und über dessen Voraussetzungen vorgetragen. Er gestalte, was dem nach innen gekehrten Blick als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens erscheine. Das Dichten sei ihm da wie ein Bad, bei dem er das Gefühl hätte, er ginge reiner, gesunder und freier daraus hervor. „Ja, meine Herren," erklärte er damals, „keiner kann dichterisch das darstellen, wofür er nicht bis zu einem bestimmten Grad und wenigstens in gewissen Stunden das Modell in sich selbst hat. Und wo wäre der Mann unter uns, der nicht ab und zu in sich einen Widerspruch zwischen Wort und Tat, zwischen Wille und Aufgabe, überhaupt zwischen Leben und Lehre empfunden und erkannt hat? Oder wer unter uns wäre nicht, wenigstens in einzelnen Fällen, egoistisch sich selbst genug gewesen und hätte nicht, halb unbewußt, halb in gutem Glauben, dies Verhalten sich selbst wie anderen gegenüber beschönigt?" Alle diese Äußerungen bezeugen in voller Übereinstimmung, daß Erlebnisstoff von Ibsens Dichtungen seelische Zustände Ibsens waren, die er in sich überwunden hatte und auf die er von einer höheren Warte menschlicher Reife wie auf eine Verirrung heruntersah.

Jetzt läßt sich auch erkennen, wie die Entstehung einer Dichtung Ibsens von dem Werden einer Schöpfung Goethes sich im allgemeinen unterscheidet. Goethe hat ein starkes Erlebnis; um über die Tragik dieses Erlebnisses hinausschreiten zu können, um sich von dem Erlebnis zu befreien, setzt er es in Dichtung um. Sobald der Einklang, der aus dem Busen dringt, die Welt in sein Herz zurückgeschlungen, sobald das wirre und verwirrende Erlebnis durch seine künstlerische Formung in Harmonie sich aufgelöst hat, ist auch Goethe menschlich von ihm befreit. Dichten wird ihm mithin zu einer Selbstbefreiung. Ibsen steht dem Erlebnis schon weit ferner, wenn er zu dichten beginnt. Zuweilen war der Akt der Selbstbefreiung auch schon ganz vorbei, wenn er ans Dichten ging. Etwas Durchlebtes lag hinter ihm, und er gestaltete es künstlerisch aus. Goethe schuf auf gleiche Weise wohl nur die endgültige Gestalt seines „Tasso". Darum spürt der Leser und Zuschauer in Goethes meisten Dramen das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinen Gestalten immer noch weit mehr als in Ibsens Dichtungen. Die größere Distanz machte Ibsen kälter und härter gegen seine Helden. Denn zwar sind auch Ibsens Dramen Beichten wie die Dichtungen Goethes. Allein Goethe beichtet fast durchweg, was er noch in sich trägt, Ibsen hingegen, was er hinter sich geworfen hat.
Nur kurze Andeutungen können an dieser Stelle zeigen, wie die Methode, das Durchlebte zu verwerten, in Ibsens Schaffen sich auswirkt. In der „Komödie der Liebe" ist Falk das Ebenbild Ibsens: der junge kampfesfrohe Dichter, der mit kühnen Paradoxen für eine neue Sittlichkeit ficht. Alle Ehe, verkündet Falk, treibt ins Philisterium und ist das Grab der Liebe. Dennoch meint er mit Schwanhild eine höhere Ehe eingehen zu können, die nicht ins Philisterium versinken, die

das starke, beide durchströmende Liebesgefühl rein bewahren werde. Falk jedoch wird von einem reifen Manne mit seinen eigenen Waffen geschlagen: auch Falks und Schwanhilds Liebe trage trotz ihrem hohen Schwunge keine Gewähr in sich, in der Ehe zu dauern. Da sei eine Verbindung, die auf bloße Zuneigung und auf den Wunsch gegenseitiger Anpassung sich gründe, weit zuverlässiger. Falk muß dies zugeben und verzichtet auf Schwanhild, er überläßt sie der Vernunftehe mit dem klugen Berater, damit die Schönheit seiner Liebe zu Schwanhild, der Liebe Schwanhilds zu Falk nie im Alltagsschmutz untergehe. Das Ebenbild Ibsens, der Träger eines Gedankens, der Ibsen selbst einst teuer gewesen war, zieht den kürzeren.

Die tiefe seelische Erschütterung, die von der „Komödie der Liebe" ausgelöst wird, ruht auf dem Ablauf der Stimmungen und Erkenntnisse, der sich während der Entstehung des Dramas in Ibsen abspielte. Eine Welt des Schönen und Verheißungsvollen tut sich in dem Stück verlockend auf; doch alles zielt nur auf ein verzichtendes Ende. Blühende Hoffnungen steigen auf und sinken in nichts zusammen. Erschütternder noch wirkt das Spiel, wenn der Blick von den Bühnenvorgängen zurück zu dem Dichter selbst schweift. Wie unglücklich muß der Mensch Ibsen gewesen sein, wie mutlos mag ihn seine grüblerische Weltbetrachtung gestimmt haben, wenn er schon als junger Mann schönste Lebenshoffnungen so resigniert zu Grabe tragen konnte, wie er es in der „Komödie der Liebe" tut!

Die Angriffe, denen Ibsen wegen der „Komödie der Liebe" sich ausgesetzt sah, erweckten in ihm Zweifel an seinem Berufe. Dieser an sich zweifelnde Ibsen tritt in Ibsens Dichtung als Jarl Skule hinein. Aber schon hat Ibsen sich von

zweifelnder Verzagtheit befreit, wenn er Skule gestaltet. Er hat sich inzwischen mit dem Skalden Jatgejr über den Zweifel emporgekämpft und ist zu Haakons großem Königsgedanken hinaufgestiegen. Skule versinnbildlicht nur noch, was Ibsen einst gewesen war. Wie ein ähnlicher Vorgang die Entstehung des „Brand" bedingt, wurde oben gezeigt. Nachdem Ibsen die Tragik des „Alles oder nichts" erkannt und dichterisch verwertet hatte, mußte er notwendig von einer Stimmung sich befreien, die ihn zum Kompromiß zu treiben drohte. Als etwas Durchlebtes liegt die Entwicklungsstufe hinter ihm, auf der er das tragische Irren des unerbittlichen Idealisten Brand zeichnete. Jetzt galt es, auch diese durchlebte Entwicklungsstufe künstlerisch zu erfassen; und Ibsen erschuf aus sich selber Peer Gynt und Stensgaard, zeigte dichterisch, wohin der Mensch gelangt, der dem „Alles oder nichts" in weicher Anschmiegsamkeit sich entzieht. Ibsens Dichtung wurde in dieser Zeit geradezu ein Fortschreiten in dialektischen Gegensätzen; und auch später blieb etwas dieser Art bestehen. Ja, es darf füglich von einer Dialektik im Sinne des deutschen Philosophen Hegel gesprochen werden. Hegel erkennt in jeder Entwicklung ein Nacheinander von Aktion und Reaktion. Wie nah verwandt die Denkmethoden Hegels und Ibsens sind, zeigt Collin auf. Und sehr richtig bemerkt er, daß Ibsen, Zerstörer und Baumeister zugleich, sich nie bei einer Ansicht beruhigte und stets auch ihren Gegensatz zu verstehen bemüht war. Ibsen stellte Ideale auf und zertrümmerte sie. Immer wieder entdeckte er eine Illusion, die an das Ideal sich heftet. Was ihm eben noch hoch und heilig gewesen war, verlor vor seinem kritisch scharfen Auge den verklärenden Schimmer. Illusion um Illusion fiel dahin. Die Genesis von „Kaiser und Galiläer" hat uns schon gezeigt, wie Ibsen auch seine liebsten

Gedanken opferte, weil er ihren tragischen Folgen nachzuspüren nicht müde wurde.

Auf die Tragödie von Ibsen-Julian folgen drei Dramen, die keine Selbstporträte enthalten, Dramen, in denen die Frau herrscht. Das erste, zugleich seine erste Gesellschaftstragödie, die „Stützen der Gesellschaft", ist das einzige Stück Ibsens, das eine ungebrochene These durchführt. Die Wahrheitsforderung wird ohne Einschränkung aufgestellt und erfüllt. Sehr richtig hat man erkannt, daß die „Stützen der Gesellschaft" tatsächlich das einzige Tendenzdrama Ibsens sind. Die Wendung vom Auferstehungstag zu den Porträtbüsten, wie Rubek es im „Epilog" nennt, der Übergang von der hohen Poesie zur realistischen Gesellschaftskritik und zu Gegenwartstragödien, ist wohl die Voraussetzung dieser neuen, aber auch sofort wieder aufgegebenen Tendenzdramatik. Gleich im „Puppenheim" kehrt Ibsen wieder zur dichterischen Gestaltung des „Durchlebten" zurück und bleibt fortan dauernd bei ihr stehen. Wieder sind es Lieblingsgedanken Ibsens (die wahre Ehe und die Rechte der Frau), deren tragische Wirkung zutage tritt. In den „Gespenstern" steigert sich zu Untergang und Zusammenbruch, was im „Puppenheim" dargestellt war. Eine Nora, die das Leben kennt, möchte ihren Sohn retten; und in tragischem Irren scheitert sie, scheitert noch weit schlimmer als Nora, die nur ihre Ehe „verhudelt und verschandelt".

Wiederum stürmte alles gegen den Dichter los. Er war sich bewußt, als Volksfreund gewirkt und gedichtet zu haben, und wurde wie ein Volksfeind behandelt. In der Stimmung, diese Angriffe aufs schärfste zu erwidern, ging er an sein nächstes Werk. Abermals liegt all diese Kampfeslust wie ein Durchlebtes hinter ihm, wenn er den „Volksfeind" fertigstellt. Nur humorvolle Resignation ist übriggeblieben. Das Drama wird

ein Lustspiel. Nicht ein tragisch ringender und erliegender Vorkämpfer der Wahrheit, nur ein tragikomischer Doktor Stockmann ersteht aus dem Modell Ibsen. Gleich darauf ist auch diese Stimmung überwunden. Der Wahrheitsforderer Stockmann zeigt noch nicht die Tragik, die aus den Ansprüchen des Wahrheitsfanatikers für andere erwachsen kann. Darum schuf Ibsen in Gregers Werle das grausamste Selbstporträt, das er sich je geleistet hat. Das Durchlebte, das Gift, das Ibsen in der „Wildente" aus sich herausschleudert, ist der ihm einst so wichtige und heilige Wunsch, Wahrheit gegen die Lebenslügen der Menschheit auszuspielen und die Lebenslügner zur Wahrheit zu erziehen.

In gleichem Rhythmus schreitet Ibsens Schaffen zunächst weiter. Die Illusion des „Adelsmenschentums" fällt in „Rosmersholm". Dann folgen wie eine Ruhepause abermals zwei Frauendramen. Die Selbstkritik scheint zu schweigen; es ist, als ob Ibsen nicht das Durchlebte vorführen, sondern nur Frauenseelen begreifen möchte. Dennoch spürt der sorgsame Betrachter in der „Frau vom Meere" und in „Hedda Gabler", wieviele der früher von Ibsen hochgehaltenen Illusionen abermals preisgegeben werden; dort in Episodenfiguren wie Lyngstrand, hier in der Heldin, die ja wie einst Julian antike Sinnenschönheit verwirklichen möchte und in solchem Streben nur Tod und Verderben stiftet. Mit ungebrochener Macht aber setzte von neuem die Selbstkritik in den vier letzten Dramen ein; und diesmal erreichte sie ihre höchste Höhe. Kritisch zog Ibsen das Endergebnis seines ganzen Lebens. Und nun mußte er erkennen, daß dieses Leben nicht bloß einzelne Illusionen gezeitigt habe, daß es samt und sonders eine große Illusion gewesen sei. Jetzt lag als Überwundenes und Durchlebtes dieses Leben hinter ihm; und er überschaute es mit Augen,

die nicht milder geworden waren, seitdem er Julian und Gregers Werle gezeichnet hatte.
Zu Solneß, Allmers, Borkman, Rubek stand abermals Ibsen Modell. Und mit Schrecken erkennt man, daß die Zweifel an seiner künstlerischen Vollbürtigkeit, die Ibsen „durchlebt“ und überwunden zu haben meinte, als er Jarl Skule künstlerisch formte, im Alter ihn mit neuer Kraft gepackt haben. Aus den vier letzten Dramen spricht das erschütternde Bekenntnis, daß Ibsen sein Lebenswerk für mißlungen hielt. Einst habe er Großes geschaffen, dann aber dem Publikum billige und minderwertige Ware hingeworfen. Eine heiße und unerfüllbare Sehnsucht nach Tat und Leben, ein julianischer Drang nach dem Großen, Schönen, Freien steht hinter diesen Bekenntnissen. Nie – meint Ibsen – hat er erreicht, was er eigentlich suchte; und er wird es auch nie erreichen. Im Hintergrund aber lauert alte Schuld: die wahre Liebe hat er versäumt. So vereinigt sich alles zu der bitteren Klage: Ibsen hat sein Leben nicht gelebt.

Eindringlich erzählen die letzten Werke Ibsens von dem schweren Menschenleid, das mit der Zeichnung des Durchlebten und Überwundenen in seinen Schöpfungen sich verbindet. Dieses Menschenleid war ja auch früher nicht zu kurz gekommen. Der leidende Julian, der leidende Gregers Werle durfte seine Seelenqual bewegend und ergreifend kundgeben. Stärker noch tun Gleiches die Helden der vier letzten Stücke. Die Macht, mit der trotz aller herben Selbstkritik das seelische Leid des Menschen aus Ibsens Stücken spricht, läßt erkennen, wie wichtig ihm der Mensch in seinen Dramen war. Mit Recht durfte er zu M. G. Conrad sagen, daß er immer vom Individuum ausgehe. „Bevor ich ein Wort niederschreibe, muß ich meinen Menschen durch und durch in meiner Gewalt haben, ich muß ihm bis auf die letzte Falte der Seele sehen ... Die Szene, das Bühnenbild, das dramatische Ensemble, das alles ergibt sich von selbst und macht mir keine Sorge, sobald ich mich des Individuums in seiner ganzen Menschlichkeit versichert habe. Auch äußerlich muß ichs vor mir haben, bis auf den letzten Knopf, wie es steht und geht, wie es sich benimmt, welchen Klang seine Stimme hat. Dann laß ichs nimmer los, bis sich sein Schicksal erfüllt hat."

Dieses starke, alle Denkbarkeit beim künstlerischen Schaffen überholende Interesse an dem Menschen wird auch bezeugt durch Nachrichten, die von Georg Brandes, von den Herausgebern des Nachlasses und von Roman Woerner über andere Modelle Ibsens uns geschenkt wurden. Die Frauen, voran Nora, Ellida Wangel, Hedda Gabler, sind aus dem Leben geschöpft, ebenso Hjalmar Ekdal, Ejlert Lövborg und ihre Genossen. Ja, wenn Ibsen sich selbst zum Modell nahm, benutzte er gern noch weitere Modelle, um den Menschen desto farbenreicher und lebendiger zu gestalten. Er suchte zu-

gleich seine eigenen Wesenszüge an anderen zu studieren, um die Wahrheit und Echtheit seiner Beobachtung fester zu begründen. So bei Brand, bei Stockmann, bei Rosmer.

Läßt sich indes die Symbolik der letzten Dramen Ibsens mit einer Dichtweise verbinden, der das „Individuum in seiner ganzen Menschlichkeit" so viel bedeutet? Woerner erblickt in der Symbolik des alternden Ibsen ein Absteigen seiner Kunst. Der neue Weg, meint er, auf den Ibsen, noch im Besitze seiner vollen künstlerischen Kraft, in der „Wildente" seinen Fuß setzte, war kein Weg zu neuen Höhen, war der Weg niederwärts des Alters, der sich verringernden Schöpferkraft. Woerner ist sich dabei bewußt, daß er heftigem Widerspruche begegnen werde.

Woerner scheidet „Rosmersholm" und „Hedda Gabler" aus der Reihe der symbolischen Dramen aus, so daß nur „Wildente", „Frau vom Meere", „Baumeister Solneß" und die letzten Dramen zu Vertretern der Symbolik gestempelt werden. Einem Winke Ibsens folgend, erkennt er in der Ungewißheit einen wesentlichen Zug dieser Symbolik. In der „Wildente" sei die Ungewißheit noch nicht bemerkbar, im „Baumeister Solneß" steigere sie sich noch. Ibsens Symbolbegriff habe nämlich seine Entwicklung. Das Symbolistische Ibsens (es verhalte sich zum Symbolischen wie klassizistisch zu klassisch) entstehe – im Gegensatz zum Symbolischen Goethes und Hebbels – aus einem Dualismus. Die eigentliche Handlung der „Wildente" sei nicht in sich bedeutend; es werde vielmehr der menschlichen Handlung eine vollständige Tierfabel angefügt, „auf daß wir an dieser erst ablesen sollen den tieferen Sinn und die Allgemeingültigkeit jener". Wieweit das mit Lessings Art übereinstimme, wird von Woerner angedeutet, ebenso wie er das Metaphorische des „Volksfeinds" mit Lessings Brauch zusammenhält.

Eine zweite Stufe von Ibsens Symbolismus bedeute die „Frau vom Meere“: Ibsen möchte ein nicht Wirkliches, nicht Körperhaftes, eine gewisse eigentümliche Anziehungskraft des Meeres durch einen wirklichen Menschen vergegenwärtigen, der sich möglichst im Ungewissen, Halbdunklen, Gespenstischen bewegen muß. Die Lyrik habe Gleiches oft versucht. Dagegen sei der fliegende Holländer „ein echtes, kein Bedeutungsgespenst“, so ähnlich im übrigen er dem Fremden Ibsens, Senta der Ellida sei. Gerd und ihr Habicht in „Brand“, dann der fremde Passagier in der Schiffbruchszene des „Peer Gynt“ näherten sich schon weit mehr dem „auf Grund der Ungewißheit Symbolistischen“. Nur daß damals Ibsen von einer symbolischen Deutung solcher Gestalten nichts wissen, Szenen wie die Schiffbruchszene nur als Kaprizen heruntergeschmiert haben wollte. Jetzt, im Beginn seines Greisenalters, mache er die Ungewißheit mit Absicht zurecht: die Ungewißheit als Mittel der Verlebendigung einer Allegorie. Denn der Symbolismus der „Frau vom Meere“ sei nichts als eine modern eingekleidete Allegorie, zu welcher grüblerisch-sinnlichen Scharadendichtung der sinkende Lebensweg Ibsen so allmählich und billigerweise so entschuldbar hinleite wie den greisen Dichter des zweiten Faust.

Wohl jedoch sollte auf dieser zweiten Stufe nach Ibsens Absicht der Dualismus verdeckt bleiben, sollte der menschliche und der dämonisch-mystische Charakter des fremden Mannes oder der Rattenmamsell zu einer so vollkommenen Einheit verschmelzen, daß nicht nur Ellida und Klein Eyolf, auch der Zuschauer das unwiderstehlich Elementare empfänden.

Auf dritter Stufe wird – in Hilde Wangel und Irene – dies gewollte Schillern in zwei Farben gleichfalls erstrebt, doch mit einem bemerkenswerten Unterschied: lediglich durch zu

starkes Betonen des im Werke vorhandenen Symbolischen entstehe hier Symbolismus. „Gestalt und Bedeutung klaffen auseinander. Hilde und Irene wären kraft der Situation ohne weiteres das, was vorzustellen sie sich bemühen müssen."

Woerner betont etwas zu stark die negativen Züge. Es ist gut, daß er an gleicher Stelle gegen die allzu kühnen allegorischen Deutungen sich wendet, die in dem Büchlein „H. Ibsens politisches Vermächtnis" von der unter dem Namen E. Holm schreibenden Dame vorgelegt worden sind. Sonst könnte er leicht mißverstanden werden. Er will ja gewiß nicht in die Dramen „Solneß", „Klein Eyolf" und „Borkman" gleich E. Holm die gesamte soziale Frage nebst ihrer geschichtlichen Entwicklung hineindeuten; aber er sieht augenscheinlich in Ibsens Alterswerken mehr Allegorie, als tatsächlich vorhanden ist.

Schon die Annahme ist anfechtbar, daß die Handlung der „Wildente" nicht in sich bedeutend sei. Bietet die „Wildente" nicht vielmehr den Versuch, einen realen Vorgang durch eine bildartige Parallele zu veranschaulichen? Und zwar geht Ibsen auch bei diesem Versuche nicht rein verstandesmäßig vor. Die schöpferische Phantasie erzeugt gerade in Naturen, deren Unterbewußtsein eine starke Kraft hat, parallele Vorstellungen bei der künstlerischen Ausgestaltung eines Stoffes. Von Dichtern verschiedenster Art, von Goethe, Heine, Hebbel, sind uns diese inneren Bildvorgänge bezeugt. Wenn Heine bei der Abfassung des „Ratcliff" ein Rauschen wie den Flügelschlag eines Vogels hörte, wenn Hebbel beim Epilog der „Genoveva" eine angeschossene Taube fliegen sah, so sind dies nur vereinzelte Zeugnisse für den Parallelvorgang, der das Metaphorische einer Dichtung bestimmen, der also der Bildlichkeit

ihren Charakter leihen kann. Diese Vorgänge im Unterbewußtsein schenkten den Werken Shakespeares, was Herder ahnungsvoll in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst“ die „Seele des Stücks“, das „Individuelle“, den „Lokalgeist“ nannte. Auf ähnliche Weise mag in Ibsens Phantasie die Jägersymbolik des Jägerstücks „Wildente“, die Meeressymbolik des Meeresdramas „Die Frau vom Meere“ erwachsen sein. Wieweit bewußtes Ausrechnen in der Art Lessings, wieweit die Kunst Lessings hinzukam, in parabolischer Form das Leben sich zu versinnlichen, ist natürlich im einzelnen nicht auszumachen.

In letzter Linie liegt dieser Symbolik Ibsens das Bewußtsein jedes Dichters, vor allem des ausgereiften, zugrunde, daß der äußere Vorgang und die zu seiner Darlegung verwerteten Wortinhalte nicht hinreichen, das Leben wiederzugeben. Der Dichter möchte mit mehreren Zungen zu uns reden. Die von ihm gefundene Form spricht mit; aber auch der bildliche Charakter, den er seinen Werken leiht. Das ist noch lange nicht Allegorie. Ebenso kann es nicht Allegorie heißen, wenn Geheimnisse des Seelenlebens eine künstlerische Verdeutlichung gewinnen wie in der „Frau vom Meere“ oder in „Klein Eyolf“. Das Wesentliche, das hier in Betracht kommt, deutet Woerner selbst an: in den genannten Stücken ebenso wie in „Solneß“ und „Borkman“ verbindet sich das Spukwesen mit ganz moderner Seelenkunde und mit den jüngsten Ergebnissen der Wissenschaft.

Der klassische Fall solcher Bindung ist innerhalb von Ibsens Schaffen die „Frau vom Meere“. Der Entwurf des Stückes spricht von der „Sehnsucht nach dem Meere“ und fährt fort: „Menschen, dem Meere verwandt. Meergebunden. Abhängig vom Meer. Müssen dahin zurück. Eine Fischart bildet ein

Urglied in der Entwicklungsreihe. Sitzen Rudimente davon noch in des Menschen Innern? In einzelner Menschen Innern?" – Die Herausgeber der nachgelassenen Schriften erläutern die Stelle durch den Verweis auf Haeckels „Natürliche Schöpfungsgeschichte" und deren Nachrichten über das Lanzettierchen (Amphioxus lanceolatus). Auch Darwins „Abstammung des Menschen" berücksichtigt den Lanzelott. Ein letzter und wichtiger Vertreter der untersten Wirbeltierklasse, besitze der Lanzelott die wesentlichen Bestandteile, durch die sich die Wirbeltiere von allen Wirbellosen unterscheiden, vornehmlich Achsenstab und Rückenmark. Die Frage liege nahe, ob hier vielleicht der letzte Grund zu suchen ist, warum Ellida nicht von ihrer Vergangenheit, vom Meeresleben fort kann, warum sie durch verborgene Kräfte zu dem Manne sich neu hingezogen fühlt, der von Meeresfernen kam und zu Meeresfernen ging, ihr also das Meer in seiner ganzen Urgewalt verkörpern mußte. Wahrscheinlich habe im Leben ihrer Einbildungskraft solch Rudiment gesessen, das ihr schicksalsschwangere Bilder und Vorstellungen schuf von einem Meeresbräutigam. Solche Naturvorstellungen Ibsens hatten also ihre Ausgangsstelle nicht in Maeterlinck, wie man vielfach angenommen hat, sondern in Darwin und Haeckel.

Abermals liegt einer jener Fälle vor, in dem man nicht weiß, ob Ibsen ein Motiv des Entwurfs gänzlich überwunden hatte, als er die Dichtung vollendete, oder ob er es bis zuletzt stillschweigend als Voraussetzung im Auge behielt. Doch selbst wenn Ibsen die Verwertung des Lanzelotts fallen gelassen haben sollte, weil er den Gedanken verworfen hatte, bleibt es wichtig zu sehen, wie leicht von einer naturwissenschaftlichen, im Sinn Zolas gedachten Grundlage ein Dichter des

naturalistischen Zeitalters zu Naturphilosophie romantischer Art kommen kann. Die Betrachtung über den Lanzelott, die in den Entwürfen enthalten ist, könnte unverändert in Novalis' Fragmenten Platz finden. In völlig übereinstimmender Weise werden naturhistorische Phänomene zur Deutung geistiger Vorgänge in der Naturphilosophie Hardenbergs benutzt. Diese Übereinstimmung lenkt uns auch sofort zu der Erkenntnis hin, daß eine Symbolik, die sich auf naturwissenschaftliche Beobachtungen und Hypothesen stützt, daß eine Verbindung des Spukwesens mit den Ergebnissen der Seelenkunde vor Ibsen auch schon in der romantischen Kunst, mithin auch bei Goethe anzutreffen ist. Das Neue bei Ibsen ist lediglich, daß er mit neuerer Naturwissenschaft und mit neuerer Seelenkunde arbeitet.

Natürlich soll durch diese Verknüpfung das Verfahren Ibsens nicht künstlerisch gerechtfertigt werden. Woerner stellt es auf eine Höhe mit der Altersdichtung Goethes, die (in enger Berührung mit der Romantik) gleiches versuche und ins Allegorische verfalle. Man darf aber nicht übersehen, wieviel von unserem wertvollsten Besitz für künstlerisch minderwertig erklärt wird, wenn man die ganze Romantik und Goethes gesamte Altersdichtung zur Allegorie herabdrückt. Wer einer Gestalt seiner Dichtung eine symbolische Bedeutung leiht, die über die Persönlichkeit hinausreicht, oder wer sie zur Trägerin einer Naturgewalt erhebt, die auf andere Menschen willenbindend und -zerstörend wirkt, braucht noch lange nicht Allegorien zu geben. Daß aus der romantischen Naturphilosophie lebendige, echt poetische Dichtung erstehen konnte, beweisen Kleists „Käthchen" und „Prinz von Homburg". Und das bleibt doch das Entscheidende: solange Symbolik Menschen erzeugt, mit denen wir fühlen, deren Schicksale wir

innerlich miterleben können, verfällt sie nicht in Allegorie. Diese starke Menschlichkeit ist auch dem zweiten Teil des „Faust“ eigen; nur wenn Goethe absichtlich und ausdrücklich Allegorie vorführt (wie in der Mummenschanz, dann in einer einzelnen Szene wie in dem Auftreten von Mangel, Sorge, Schuld und Not), weicht echte Vermenschlichung einem Spiel mit umkleideten Begriffen.

Mit Ibsens Menschen können wir bis zuletzt fühlen, mit ihnen erleben. Dabei ist Woerner zuzugeben, daß die Bühnenkunst eine dämonische Gestalt von der Art des fremden Mannes in der „Frau vom Meere“ nicht leicht versinnlichen kann. Doch schon Woerner erkennt, daß die Schwierigkeit nicht in dem dämonischen Charakter dieser Figur liege, sondern in dem Versuche, eine solche erhabenmystische Gestalt mitten in die Prosa des Alltags zu stellen. Eine Frage des Stils tut sich hier auf, nicht das Dilemma: Allegorie oder Symbolik.

Vielleicht empfindet Woerner das Menschliche und Lebendige der Charaktere von Ibsens letzten Stücken weniger stark als ich. Auch mir – das gestehe ich zu – ist es nicht auf den ersten Schlag aufgegangen. Als diese Dramen bekannt wurden, suchte man geflissentlich in ihnen mehr Hineingeheimnißtes, als tatsächlich vorliegt. Man umgab sie und sich selber bei der Aufnahme mit einem verdunkelnden Nebel; und so fand man manches unpoetisch, weil man es mit unpoetischem Auge ansah. Dieser Nebel hat sich inzwischen verflüchtigt. Ibsen selber lehrt uns heute, seine Werke dichterischer zu nehmen, als wir anfangs es tun zu müssen und zu dürfen glaubten. Was bleibt, was auch heute noch stark zu fühlen ist, das ist eine vielleicht übermäßige Verwertung andeutender Reden. Der Berliner würde sagen: Ibsens Personen reden zuletzt nur noch „mit Spitzen“. Sie meinen immer noch etwas, erinnern

ihre Mitunterredner an etwas, das nur diesen bekannt ist. Das ist nicht Symbolik, sondern der Brauch mancher Menschen, nur zwischen den Worten und dabei vorwurfsvoll Dinge zu berühren, die sie mit anderen erlebt haben, besonders wenn diese Dinge unangenehm sind. Solcher Brauch steigert natürlich auch die Ungewißheit, die Ibsen grundsätzlich zuletzt anstrebt, ist aber vor allem eine Folge seiner Absicht, die Wirklichkeit nachzubilden und nicht als Autor zu Leser und Zuschauer zu reden. Die analytische Technik steht im Hintergrund und ist gleichfalls Voraussetzung dieser Sprechweise.

Bleibt Ibsen sogar in seinen symbolischen Dramen bei der Vergegenwärtigung des Menschen stehen, so wird doch auch nach den oben gegebenen Andeutungen über die Entstehung von Ibsens Dichtungen begreiflich, daß William Archer aus Ibsens eigenen Worten den Eindruck gewonnen hat, in der Entwicklung seiner Werke gebe es eine gewisse Stufe, auf der ebensoleicht eine Abhandlung wie ein Drama entstehen könne. Ibsen selbst habe ihm zwar nicht zugegeben, daß in der Regel zuerst die Idee des Stückes konzipiert werde und dann erst die Personen und die Gestalten feste Form annahmen. Dennoch glaubte Archer behaupten zu dürfen, Ibsen müsse die Idee sozusagen erst in Person und Handlung realisieren, ehe das eigentliche Schöpfungswerk beginne.

Wir sehen heute schärfer, wir können jetzt, was Archer noch 1906 vorbrachte, in einer Form erfassen, die dem Künstler Ibsen gerechter wird und seiner Zustimmung sicherer gewesen wäre als Archers Beobachtung. Schon die knappe, in ihrer Kürze zum Schematischen neigende Betrachtung, die ich hier anstellen konnte, beweist, daß Ibsen in dauernder Denkarbeit sich bewegte. Stets von neuem strebte er nach der Lösung der Frage, wie eine groß gemeinte Idee in Wirklichkeit umzusetzen sei; der Gedanke einer künftigen Adelsmenschheit, eines kommenden dritten Reiches stand dabei im Vordergrund.

Ibsens unbestechliches Auge erkannte sofort die Gefahren, die in der Verwirklichung solcher Ideen sich bergen. Seine peinlich scharfe Selbstkritik gestattete ihm nie, sich selbst zu belügen und eine Tat nur darum anzuerkennen, weil sie aus einem schönen, ihm lieben Gedanken erwuchs. Das Verhängnisvolle, das in ihr lag, brachte er sich denkend und sinnend immer mehr zum Bewußtsein. So enthüllte sich ihm stärker und stärker die Wahrheit des Wortes: „Dem Herr-

lichsten, was auch der Geist empfangen, Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an."

All diese Denkarbeit konnte auch in einer Abhandlung ihren Niederschlag finden. Doch Ibsen erlebte den ganzen Überwindungsprozeß in sich selber. Schon dieses Erleben führte ihn aus der Welt der Begriffe ins Lebendige dichterischer Erfassung hinein. Lebensprobleme traten in Ibsens Leben; er erfuhr am eigenen Leibe, wie schmerzlich sie werden können. Der Dichter sah nicht abstrakte Möglichkeiten, sondern konkrete Einzelfälle vor sich; er beobachtete sich selbst, wie er mit den Gefahren hoher Gedanken rang und kämpfte. Was im Leben aus den schönen Schlagworten einer neuen, höheren Sittlichkeit werden kann, hatte er in sich durchlebt, ehe er in Brand oder in Julian, in Rosmer oder in Brendel sein eigenes Erlebnis objektivierte, oder ehe er es in eine Frauenseele, sei es Nora oder Frau Alving oder Hedda Gabler, hineinverlegte. Immer galt es, einen Lieblingsgedanken in strengster Selbstkritik innerlich zu überwinden, und wäre es selbst der berechtigte Wunsch, die Lebenslügen der Menschen zu zerstören und die Welt zur Wahrheit zu erziehen.

Darum konnte – mit einer Ausnahme, den „Stützen der Gesellschaft", – keiner von Ibsens Lieblingsgedanken (Adelsmenschentum, Wahrheit, Recht der Frau, wahre Ehe usw.) als Tendenz in sein Werk hineingelangen oder zu einer These sich verdichten. Der Dichter hatte nur den Einzelfall vor sich, der die Gefahr solcher Gedanken beweist, er sah nur den Menschen, der kämpft und leidet, weil er einen großen Gedanken nicht in Leben umzusetzen vermag. Da die Dichtung Ibsens immer wieder den einzelnen menschlichen Fall gegen die These ausspielte, entging sie der künstlerisch nicht unbedenklichen Form der Thesendramatik.

Die Kampfesstimmung, die trotzdem in Ibsens Werken waltet, sei drum gewiß nicht bestritten. Weil er so streng mit sich und mit seinen Lieblingsgedanken verfuhr, weil die Träger dieser Lieblingsgedanken in seinen Dramen nur als irrende und leidende Menschen sich darstellten, fühlte er sich auch berechtigt, mit den Vertretern der Gegenpartei streng ins Gericht zu gehen, mit den Herolden der Alltagssittlichkeit, die satt und bequem im Lehnstuhl konventionellen Brauches sitzen und in denen niemals der Wunsch erwacht, für Veraltetes und Verkommenes das notwendige Neue zu suchen. Kennen sie doch auch nicht die Seelenqual der Ringenden und Vorwärtsstrebenden! Es ist Ibsens bitterste Ironie, wenn diesen Menschen von selbst in den Schoß fällt, was er und seine Kampfgefährten vergeblich suchen; wenn etwa der alte Werle und Frau Sörby in bequemer und weltkluger Vorsicht sich ihre Vergangenheit offen bekennen und so die Forderung der Wahrheit und in ihr eine Vorbedingung wahrer Ehe erfüllen. Wäre Nora so klug gewesen, sie hätte die große Enttäuschung nie duldend zu erleben gehabt.
Seine Lieblingsideen hat Ibsen nie ungebrochen in Dichtung umgesetzt. Aber auch ins eigene Leben ließ ihn rückhaltlose Selbstkritik diese Lieblingsideen nicht hineintragen. Er ist ein Moses, der ins verheißene Land des dritten Reiches sehnsüchtig seine Blicke sendet, es aber nicht betritt.
Wir stehen vor der Tragik seiner eigenen Existenz. Frei wollte er den Menschen wissen, nicht gebunden an die zahllosen Rücksichten und Vorschriften religiöser und juridischer Tradition. Doch für sich selbst nahm er diese Freiheit nicht in Anspruch. Er blieb der Korrekte, der Mann der strengen überkommenen Formen. Denn er wußte, daß er anders nicht der guten Sache dienen könne. Er wollte nicht das

Schicksal Julians teilen, der einen hohen Gedanken schädigt, weil er ihn mit unzulänglichen Mitteln in Tat umwandeln will.

Seine Dichtung erwog in eherner Folgerichtigkeit die Frage: welche Konflikte ergeben sich dem Übergangsmenschen, der eine neue Sittlichkeit ahnt und wünscht, im Zusammenstoß mit der alten? Sein Leben kannte diese Konflikte wohl, doch in strenger Selbstzucht vermied er, eine Lösung zu suchen, die ihn im Leben über die enggezogenen Grenzen anerkannter und geltender Sittlichkeit hinausgeführt hätte.

Vor allem auf dem Felde des Verhältnisses von Mann und Weib! Einst hatte er erkannt, daß der Dichter sich nicht binden soll, wenigstens nicht in der Form alter Sittlichkeit. Das Problem der femme d'artiste – Goethe und Heine haben es frei zu lösen versucht – spiegelt sich in der „Komödie der Liebe". Ibsen band sich dennoch in der überkommenen Form. Die Seelenkämpfe, die ihm deshalb erwuchsen, ahnen wir aus den Erlebnissen Rosmers, Solneß', Borkmans, Rubeks mit Rebekka, Hilde Wangel, Ella Rentheim, Irene. Doch Ibsen bändigte mit fester Hand diese Stimmungen und ließ sie nicht ans Tageslicht treten. Nur im Sehnsuchtstraum wagte er die streng gezogene Grenze zu überschreiten; ich meine das Gossensasser Erlebnis vom Jahre 1889, das nach Ibsens Tod durch Georg Brandes der Welt bekannt gemacht worden ist. Damals hatte der Alternde, wie Solneß, eine „liebe Prinzessin" gefunden. Ihr bekannte er: „Daß wir einander entgegengekommen sind, war einfach eine Naturnotwendigkeit. Und es war ein Fatum zugleich." Dann aber brach er den Briefwechsel ab, „als das einzig Richtige, als eine Gewissenssache". Und doch konnte er nach acht Jahren noch beichten: „Der Sommer in Gossensaß war der glücklichste, schönste in

meinem Leben! Wage kaum daran zu denken. Und muß es doch immer. Immer!"

Das Drama „Kaiser und Galiläer" berichtet von Versäumnis des Lebens aus christlicher Zaghaftigkeit. Ibsens Selbstzucht birgt etwas von dieser Zaghaftigkeit in sich. Im Bewußtsein eigener Zaghaftigkeit ist Ibsen merkwürdig mild und nachsichtig gegen die Lebensbejaher mit robustem Gewissen, auch wenn sie ans Zuchtlose streifen: gegen Hilde Wangel, gegen Rita Allmers, gegen Frau Wilton in „John Gabriel Borkman", gegen Maja Rubek. Weit schlimmer geht es allen, die angstvoll aus der Welt der Gedanken in die Welt der Tat und des Lebens hinüberblicken. Doch eben wegen dieser Zaghaftigkeit mußte er zuletzt sich sagen, daß er wohl ein Dichter gewesen, zu Tat und Leben indes nie gelangt sei. Und doch ruft von Anfang an alles in Ibsen nach Tat und Leben, drängt es ihn hinaus aus dem Reich der Tinte und des Papiers. In Falk nährt Schwanhild den Wunsch, von Worten zu Handlungen weiterzugehen:

Von heut ab fliegen Sie aus eigner Kraft
Und stellen sich auf Biegen oder Brechen.
Papierne Dichtungen sind Pultbestand,
Nur das Lebendige gehört dem Leben,
Nur ihm sind alle Pässe preisgegeben.

Als Ibsen an „Brand" arbeitete, glaubte er das Ästhetische endgültig aus sich ausgetrieben zu haben. Hier heißt es: „Es prägt sich eine Tat Mehr ein als tausendfacher Rat." Und trotzdem mußte er gerade damals erfahren, daß auch sein „Brand" nur Dichtung, nur Wort sei, während andere hingegangen waren, um ihr Leben für eine Sache in die Schanze zu schlagen, die Ibsen bloß in Versen vertreten konnte.

Darum zeichnete er in Julian mit der unerbittlichen Schärfe, die er diesem seinem Ebenbild gegenüber walten läßt, den Tintenmenschen, der über Worte und Schriften es nicht zur Tat bringt. Im vierten Akt des ersten Teils schaudert die wahnsinnige Helena vor dem Gatten Julian zurück: „Jetzt will er wieder forschen – Tinte an den Fingern – Bücherstaub im Haar – ungewaschen ..." Im dritten Akt des zweiten Teils erscheint dieser machtlose Schriftgelehrte auf der Bühne, er trägt einen zerlumpten, mit einem Strick zusammengebundenen Mantel; Haar und Bart sind ungekämmt, die Finger von Tinte beschmutzt; in beiden Händen, unter den Armen und im Gürtel hat er Pergamentrollen und Papier. Eine Jammergestalt, dieser papierne Streiter gegen Christus! Erzürnt über den Spott des Herakleos, der Julians Mühen belächelt, ruft er aus: „Weißt du, was ich unter meinem linken Arm hier habe? Nein, das weißt du nicht. Es ist eine Streitschrift wider dich .... Deine Verse waren schlecht; – ich habe es in dieser Schrift hier bewiesen." Immer nur Tinte, immer nur Schriften setzt Julian gegen die Christen in Bewegung. Bis endlich dies Fechten mit Worten zu einem ohnmächtigen Gestammel wird. Im selben Akte möchte der Erboste den Christen seinen Erfolg einreden: „Ich hörte hier etwelche sagen, der Galiläer habe gesiegt. Es könnte so scheinen; aber ich sage euch, es ist ein Irrtum ... Ich werde –! ich werde –! ja, wartet nur! Ich bereite schon eine Schrift wider den Galiläer vor. Sie soll sieben Kapitel enthalten; und wenn seine Anhänger die zu lesen bekommen, – und wenn noch dazu ‚Der Barthasser' – –." Und dann erstirbt ihm das Wort auf der Lippe.

Auch Ibsen war nicht zur Tat vorgeschritten; er hatte nur Schrift auf Schrift in die Welt gesandt. Nicht in sieben Ka-

piteln, aber in fünf Akten war er stets von neuem in den Kampf gezogen und hatte das Leben darüber versäumt. Darum wollen die Menschen seiner letzten Dramen von Büchern und Papier weg und ins Leben hinein. Schon Rosmer zieht es fort von seiner Denkerarbeit. Allmers wirft sein philosophisches Werk von sich, um zu handeln und zu wirken, zunächst um seinen Sohn zu erziehen, dann aber um die Armen zu schützen und zu fördern. Solneß will nicht länger Heimstätten für Menschen bauen, sondern das Leben genießen. Und in wildem Glücksverlangen ruft Erhard Borkman: „Leben, leben, leben!" Der Epilog aber verkündet als letzte Weisheit: Wer nur für seine Kunst gelebt, hat nie das wirkliche Glück gefunden. Wie sehr dieses Bekenntnis aus Ibsens eigenster Erfahrung geschöpft war, zeigt ein Brief an Jonas Collin vom 31. Juli 1895. Schon damals gestand Ibsen sich ein, daß seine ganze Schöpfung ihm nicht das „Glücksgefühl" gebracht habe, ohne das „das Ganze" nichts wert ist.

Ibsen ist im Leben zur Tat nicht durchgedrungen, nur als Dichter konnte er das Gebot der Tat aussprechen, besser gesagt: nur klagen, daß die Menschen der Tat vergessen und in Worten allein sich ausgeben. Dennoch darf heute behauptet werden, daß sein Leben nicht allein der Kunst dienstbar war.

Wohlbemerkt! Es ist ein Ruhmestitel Ibsens, daß er der Kunst gedient hat. Was an dieser Stelle über seine Werke vorgebracht worden ist, sollte ja vor allem zeigen, um wieviel mehr Ibsen Künstler ist, als man einst anzunehmen geneigt war. Neben der künstlerischen Leistung indes, die in jedem einzelnen Werke Ibsens vorliegt, besteht eine Leistung, eine Tat zu Recht, die über die Grenzen der Dichtung hin-

ausgreift. Diese Leistung, diese Tat war die Befreiung, die den Zeitgenossen aus Ibsens Schaffen erwachsen ist.

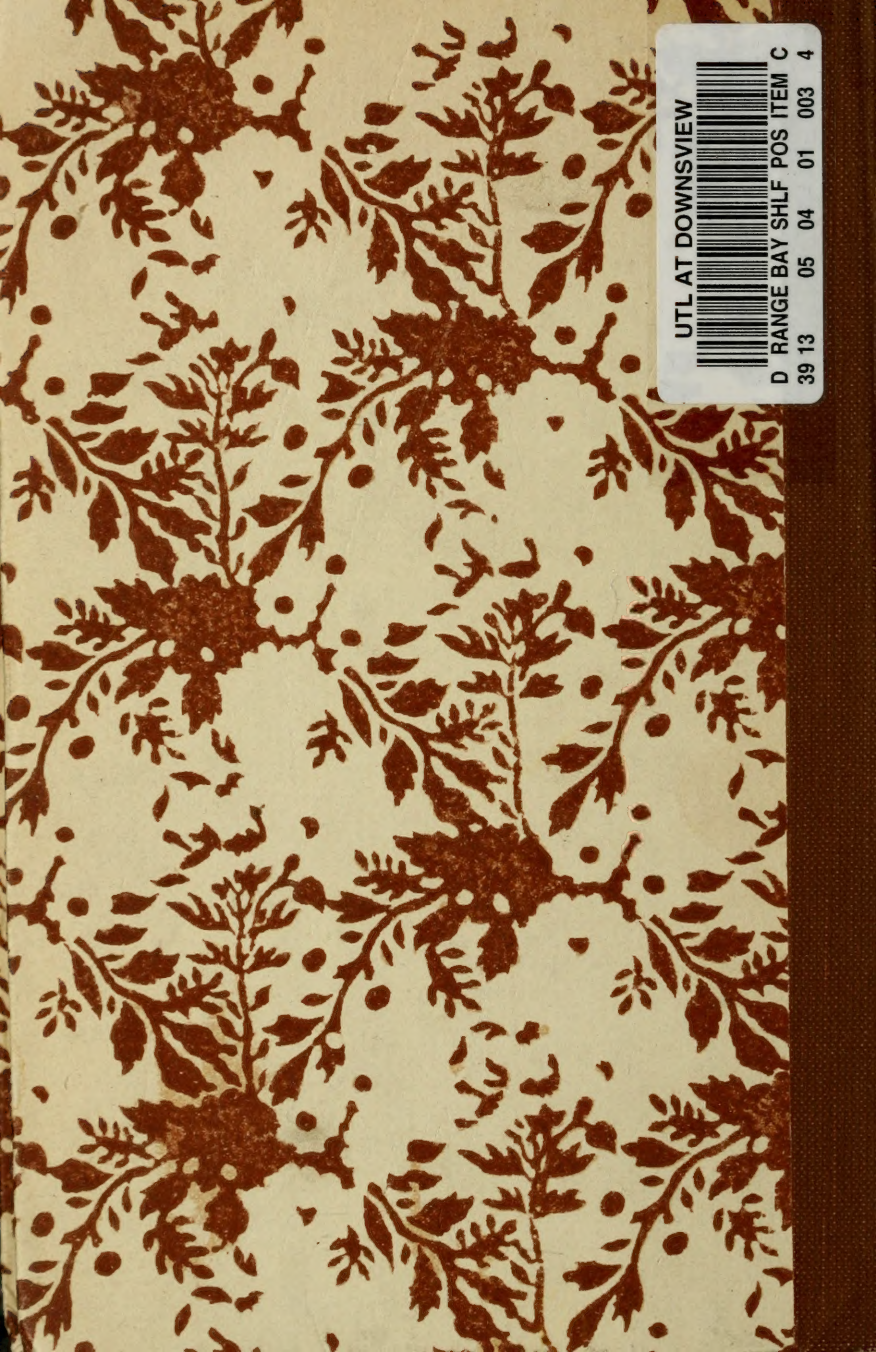
Goethe nannte sich einmal in stolzem Rückblick über sein Wirken einen Befreier. Er wußte, daß er seine Zeit von der Engherzigkeit einer ängstlichen und unaufrichtigen Weltanschauung befreit hatte. Etwas Ähnliches hat Ibsen geleistet.

Ihm war das Leid des Übergangsmenschen aus seinem eigenen Denken und Erleben aufgegangen; denn er war selbst ein Übergangsmensch. Er versetzte dieses Leid in seine Dichtung und schenkte dadurch der Welt Verständnis für die Seelenkämpfe der Übergangsmenschen. Das Evangelium des dritten Reiches verkündete er zwar nie in starken Akkorden und ungebrochen. Doch er öffnete ihm die Ohren der Welt, indem er die Seelenvorgänge und die Tragik der Menschen versinnbildlichte, die im Herzen den Gedanken des dritten Reiches tragen und ihn nicht verwirklichen können.

Seine strenge Selbstkritik ließ ihn diese Tragik in ihrer vollen Stärke erleben. Strenge Selbstkritik hielt ihn auch ab, bei der Zeichnung seiner Leidensgenossen, der Übergangsmenschen, in weichmütige Selbstverteidigung zu versinken. Um so eindringlicher konnte er ihr Leid mitfühlen lassen. Hier wurzelt seine Befreiungstat, die niemals zu gleichem Erfolge gelangt wäre, wenn Ibsen den kämpfenden und leidenden Übergangsmenschen nur zum Gegenstand tränenseliger Rührung mißbraucht hätte.

Zweite Auflage
(11. bis 20. Tausend)
*
Druck von Breitkopf
und Härtel in Leipzig




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 05 04 01 003 4